كلمة

الذهاب إلى النص

مناخٌ لتبادل الانخاب بين الكتابة الشعرية ولانهائيات النص . . هكذا رأينا لهذا العدد أن يكون.

ما كان لنا الزعم بأن تكريس العدد للكتابة الشعرية أنزياحٌ نحو طرح الاجوبة على أسئلة راهن الشعر. على العكس، أنه ذهاب فاضح نحو لجّ الأسئلة الراهنة والكامنة. معانقة السؤال بسؤالٍ كامنٍ ومكبوت مثله، أو أكثر ضراوة منه.

هكذا نرى الفضاء الشعري، الأكثر شفافية من الليل العربي، الاكثر قدرة على الحلم والأمل، يشعّ بكتابة لا يمكن التكهن بطقوسها ومناخاتها، لكنها - يقيناً - تحفل بالمغايرة

هاهنا، في هذه اللحظة الباهرة، يرتكب الكاتب والقارىء معاً الخطيئة المبجّلة، ويمضيان في الفضيحة بلا خجل.

أي رجم فاحش ينتظر النص الجديد:

ترنح الكتابة الشعرية الآن تحت وطأة مالا يقاس ولا يُحصى من التجارب. وبرغم خطورة هذا المشهد (الذي لانخشاه ولانخشى عليه كثيراً) إلا أنه كفيل بمنحنا أكثر الاسئلة وضوحاً وسطوعاً (عندما تكون كذلك، نكون أكثر جدارة بأكتشاف الأفق).

هاهو الشعر يخرج من (القصيدة)، ويخرج عليها في آن.

فعل الخروج هذا لا يقترح بديلاً شكلانياً لطريقة ما. لكنه اتصال بالاحتمالات اللانهائية التي تتيحها حريات الكتابة. وما أن تكتشف صوتك حتى تصير مرشحاً لمحاورة الأصوات الاخرى. فعل الحوار الابداعي يستدعي طاقة الانصات للعالم والاتصال به، فأنت لا تقدر أن تحاور الآخر وتنفيه في الوقت نفسه. لذا نرى الى كثير الغابة، الذي يحدث على صعيد الكتابة الشعرية، باعتباره صريخ أعماق معرض لتحول في الطبيعة، تحول مثل الجمر.. مفتوح على الريح.

نرى الى ذلك، تراكماً لابد له أن ينثال عن النواة الذهبية، فاكهة الملك.

فالحريات التي يتمرغ فيها الكاتب تضعه مباشرة في مجابهة فشله ونجاحه (حيث لا مجال للتماهي، طويلاً على الاقل، في لغة كأنها الكتابة أو كتابة تقصر عن النص)، وتضعنا مباشرة أمام تجارب تتسم بالغنى والتنوع. كل ذاتٍ تكتب مجهولها الغامض. وعلينا، بعد ذلك، أن نكتشف في هذه التجربة خصوصية المشهد وجماعية الصوت.

★ ★ ★

هانحن نرى الشعر الآن مأخوذاً بحرياته يُسعف، بجمالاته، الذهاب الفاتن الى النص. هانحن نلمس، بالحواس كلها، التجلّي الزاخر للخروجيات التي يقترحها لنا جيل يتخلّق، فيما يذهب الى النص مدججاً بالعناصر. ولعلنا، دون أن نغفل، نتشبث برغبة أسئلة الوضوح، حيث ذهاب مثل هذا يتطلب الموهبة والمعرفة معاً. لم تعد الكتابة (الآن أكثر من أي وقت) مكتفية بفطرة الموهبة وخبرة المنجز. ليست الكتابة، الآن،

تقليداً للحظة فنية (تقنية) ماضية وتمضي، لكنها إتصال بلحظة فنية إبداعية آتيةٍ وتأتي. والكتابة الراهنة، فيما تتقدم، تحقق نقض الجاهزية، حيث النص لاينشأ عن اتكاء على شكلانية مستقرة، أنما هو يتكون من تعبير عن مجهولٍ جماليّ، يستمد حيويته من حركة العمل:

لحظة الكتابة
لحظة القراءة

وبهذا لا تعود الموهبة، عاريةً وحدها، قادرة على أسعاف النص. ليس عند الكاتبِ فقط، ولكن عند القارىء أيضاً. فلكي نمنح الكتابة احتمالاً جميلاً لتوليد متعة النص ودلالاته، لامفر أمامنا من الاحتفاء بدورٍ للمعرفة لا يقصر عن دور الموهبة.

★ ★ ★

ذهاب غير معلن (يتوجب الجهر به) نحو مجهولٍ يغري بالمغامرة والكشف. مجهول يصير أبداعاً عندما نفضّ تخوم مجهوليته وهوائه وأسئلته بأختراق باسل مسلح بالجرأة والوضوح، بالموهبة والمعرفة، دون أن نقع في شراك الاجوبة المنجزة التي أوشكت أن تصير سلطة محصنة بالاوهام وبكل ما هو راسخ ومقدس.

لم تعد هذه الحصانة قادرة على صدّ الاختراقات المتواصلة على صعيد الرؤية والكتابة.

★ ★ ★

أستبصارات لا تحصى
اسئلة تجازف بالارتياب

والكتابة الشعرية تسافر في لانهائيات النص، اختراقاً لشكلانية تحدّ، وتعبيراً عن معاناة تمتدّ من لثغة الحرف حتى شهقة الحرق. خروجٌ شاسع، يخالجه شكٌ في الشكل وتدمير لقفص الدلالة والمعنى.

★ ★ ★

لسنا بصدد أطلاق الاحكام على النص الجديد، أو الذي يتجـدد باستمـرار. لسنـا في موقف من يسمـح لنفسه بارتجال النـظريات. كل شيىء يصير بفعل الممارسة، ففي الفن يكون العمل هو النظرية.

وعندما نهيء المناخ لتبادل انخاب العمل الشعري (بشتى تجلياته) أنما نتيح لأنفسنا ملامسة لذّة الحوار الابداعي بين كل الاطراف (طاقات الابداع). ولعلنا بذلك نتوغل أكثر نحو تخوم ممحوة (أو مرشحة للمحو) لأشكال الفعل الابداعي.

أو هكذا تريد أن تقول لنا مادة هذا العدد. حتى لكأننا نكـاد نجسّ هشـاشة الحدود النفنية القائمة بين فعل الكتابة، وفعل الحوار النقدي، وفعل القراءة الفاتن.

نرى الى تبادل الانخاب بين النص والنقد ضرباً من حوار الأعماق. لا يأتي النقد في رداء القاضي أو الواعظ، ولا يأتي النص في قميص البريء أو المذنب.

عبر هذا العناق الخلّاق يصير النقد نصاً يجاور النص (فيما يحاوره ويستبطنه) بل ويضاهيه.

مع النقد: نسأل الاسـئلة
مع النص: نفتك بالنص.

كلمات

لأسباب فنية بحتة لم يتيسر لنا نشر بقية المواد التي وصلتنا حول التجربة الشعرية، ونتمنى على الاصدقاء ان يعذروا لنا تأخير النشر. شاكرين لهم محبتهم"لكلمات".

الشعري/الثقافي

عن مساءلة الاسئلة

يمنى العيد

في زحمة المشاكل، وكثرة الطروحات، ترانا، أحياناً، نتراجع الى حدود الأسئلة الاولى، نعيد النظر فيها لنعيد صياغتها، علّنا نقيم المسافة الكافية مع موضوعنا ونرى إليه في ضوء جديد.

لقد كثر الكلام على الشعر العربي التي تعاصرنا كتابته، واختلط الأمر فيه حتى بتنا نتساءل، ومن موقع محق، ماهي مشكلة هذا الشعر؟

تبدّد وضوح المشكلة بدل أن تصل، بالتناول المتعدد، إليه. وربما ازدادت المشكلة غرقاً في الغموض، والتبس الكلام حولها، فبدا الخلاف، أحياناً، لا على الشعر، بل على مشكلته. كأن المشكلة غدت تحديد المشكلة:

أين هي مشكلة الشعر، وكيف تتحدد؟

يبدو السؤال سؤالاً في المنهج، أو هكذا صار. ليكن. أليس الوصول الى معرفةٍ هو أولاً، وقبل كل شيء، تحديد سؤال المعرفة، أي تحديد مشكلتها:

ما هي مشكلة الشعر إذن؟

لسنا نحن الذين نسأل، بل هو سؤال أبرزه البحث السائد في المسألة الشعرية حين تجاوز، هذا البحث السائد، الشعر الى ما هو هويته وكانت المتاهة، متاهة الخلاف على الاصالة والحداثة، على الأنا والآخر .. ومن ثم كان البحث عن المنشأ والانتماء، عن النص الأول والعلاقة به تماثلاً أو اختلافاً، ربطاً أو تأويلاً ...

قاموسٌ من المصطلحات يتكشّف لنا عن نظرة تضع المسألة الشعرية بين نوعين من العلاقة:

- العلاقة بين الماضي والحاضر،

درجت «كلمات» على دعوة أحد أصدقاءها لكتابة مقدمة العدد، وقد استجابت مشكورة الدكتورة يمنى العيد لهذه الدعوة، مشاركة منها في مساءلة الاسئلة.

ـ العلاقة بين المركز والأطراف،

وفي كل علاقـة بدا طرفاها كليّين، متعارضين في تقابل خارجي، كأنهما مطلقان، أو كأن كلا منهما يستقل بذاته، ويتجوهر بنفيه للآخر.

هكذا يكون في طرف: الأصالة، الأنا، الذات،

وهو ما يشكّل الهوية،

ويكون في طرف آخر: الحداثة، الآخر، الموضوع،

وهو ما يشكلّ اغتراب الهوية أو استلابها،

طرفان يوضع الشعر (بشكل خاص من حيث هو ثقافيّ) بينهما في بحث أشبه ما يكون بالمقاضاة التي يشوبها طابع اخلاقي (ديني) حيناً، وحقوقي (سياسي) حيناً آخر.

هكذا وبدل أن يمارس البحث قراءة عادلة للشعر، يمارس محاكمة لا تعني الشعر بقدر ما تعني الفكر الناظر فيه،

جُرّح الشعر، قُطّع جسده في خلاف حمل الشعر، كنص، على طرح أسئلته:

هل هوية الشعر هوية جاهزة تنتسب الى زمن واحد ممدود؟

هل هوية الشعر تلتزم بمرجعية واحدة محدودة هي الماضي (التراث)، أو هي الآخر (الثقافة)، أو هي الحاضر، أو الذات، أو الأنا، أو ماهو ضد هما أو غيرهما؟

أم أن الشعر، كما الادب والفن وغيرهما من ظواهر التعبير المشغول بأدواته وتقنياته المتنوعة والمتطورة، هو ما ينسج أزمنته ليبدعها زمناً له، وما يحوّل مراجعه ليصوغها حضوراً له؟

أليس الشعر كثافة الزمن يولد فضاءً للتخيل ومساحة للقراءة! أوليست هويته هي عالمه الناهض قولاً متميزاً، شكله يتحرك لغةً محكومةً بالعالم فيه !

هل تقوم العلاقة بين الشعر وما هو غيره، أم تقوم فيه بنيةً تقول!

في القول الشعري نفسه، في القول من حيث هو زمن نقرأ فيه الأزمنة، ولغة نقرأ فيها عالماً، نرى الى مشكلة الشعر. نرى إليها في حدود العلاقة فيه بين قول وقول، بين قول يقمع وقول يحرر، أو بين هوية تنتمي فيه الى «قول قامع» أو تنتمي الى « قول محرر» (١)

والقول حركة تتوتر، تنسج مسرح اصواتها، وفضاء رموزها، وتقيم حداً للعلاقات بين هوية هذه الاصوات، لاعلى أساس تعددها، بل على أساس اختلاف موقع نطقها.

والحـد خفيّ عليـه، حين نكشفـه، نرى الى هوية الشعر، هوية الكلام له، هوية النطق والحرارة للصوت، أو للأصوات، هوية الولادة لقول يحاول الولادة من قمعه ويعيش. شعراً، مأساة هذه الولادة وتمزق حضورها البهيّ، والحضور لغة تشرِّع نوافذ الرؤية، وتحرك مدارك المعرفة وقدرات التملك، فتدعونا لنشاركها لحظة تعبير مكبوت ورعشة ضوء هارب.

---

(١) أعود بالذاكرة الى مقال طويل كتبه مهدي عامل عن الشعر والثورة.

على حد الاختلاف والتناقض بين قولين تولد هوية الشعر في زمنه الذي يعيش. وعلى هذا الحد تنهض لغة اختلافه وتميّزه فنرى الى مشكلته فيه، في الشعر وليس معه من خارج. نراها في العلاقة فيه وليس في العلاقة له مع ماضٍ، أو مركز، أو ذات، أو آخر.
فالشعر، ككل فن، هو حضور عالم، مراجعه فيه حضورٌ يميزها الشعر في زمنه، وتميزه في لغته. والشعر، ككل قول فني، يحمل مشكلته حدّاً فيه يطلب نمط بنية وتمفصل حركة، ومنطق علاقات بين العناصر المكونة له.

لكن.

لماذا كل هذه المعركة حول المسألة الشعرية؟

أو، لماذا يوضع الشعر في رأس قائمة المشاكل الثقافية عندنا، كأن لاثقافيّ سوى الشعريّ، أو، كأن الثقافيّ مازال يستمر، فقط، بالشعريّ؟

يدعونا هذا الأمر الى التأمل، وربما قادنا التأمل الى أن نتوقف، ولو قليلاً، عند معنى حمله الشعر، وعاناه، ثم استعاد مكانته، وبشكل واضح، عند بعض النهضويين، عنيت، بهذا المعنى، أن يصوغ الشعر قوله وكأنه صادر عن مرجع غيبي، علوي، آلهي .. مما يخوّله فعل السيادة في الثقافي، أو فعل السطوة في الثقافة، كأن فاعليته هي الأولى، أو العليا، والاتجاه لها واحد: من المرجع العلوي الى من هم في موقع الأدنى، من سيّد الكلمة الى من عليه العمل بموجبها، أو من المرشد العلوي، من الواعظ، الى القطيع.

هذا المعنى، أميّزه، أو أميزّ عنه، الملمح النبوئي، أو الحلمي، الذي يمد الشعر بنبض حياة، وطاقة توتر، وزخم تطلع الى المحتمل لتبّينه، والى المجهول بشوق صياغته في الصورة الأجمل.

ما عنيت بهذا المعنى الذي حمله الشعر وعاناه، شيئاً آخر يرتبط بمسألة الفاعل كبدء، وبمنحه صفة السرية والاطلاق، وتمظهره كداعٍ رسوليّ، أو كراعٍ، يمسك بيد الناس ليرشدهم في الثقافة أو ليهديهم، أو ليسوقهم الى ما هو، في نظر الفاعلِ الأول، بوابة خلاص.

ولئن كان الفاعل الأول، هو الناطق الأول، أي مصدر اللغة، أو العلم، أو المعرفة، فان المعاني هي منه ترثها الثقافة، والشعر كلمتها الأبرز، إليه توكل مهمة التوصيل، فله القول، والناس مخاطبيه.

وقد لا يختلف الأمر كثيراً عن ذلك حين يجرى الكلام على مسؤولية الشعر، أو على التزامه بالتوجيه، فتحميل الشعر، بخاصة (وربما الأدب بعامة) مسؤولية عليا (ولا اقول مجرد مسوؤلية)، ربما عنى، ضمناً، معادلة الشعر بالكلمة كمصدر أول. كأنه، إذ ذاك، البدء، منه النطق الاول، والمعرفة، أو القراءة الاولى.

هل ان وضع الشعر في رأس قائمة المشاكل الثقافية (وليس كواحد منها) يفسّره هذا المعنى الذي نقول بأن الشعر حمله؟ أمازلنا نرى الى الشعر كبدء في الثقافيّ، كنطق أول، كما الآلهي؟

نشير، في المناسبة، الى ان العرب في الجاهلية اتهموا النبيّ بالشعر، عادلوا النبوّه بالشعر، ولم يكن ذلك ضد الشعر بل كان تفضيلاً له بحكم أوليته.

ثم نزلت الآيات لتقيم الحد بين النبوّة والشعر، لا على أساس سماوية الأول ومادية الثاني، بل على أساس المصدر الآلهي أو الروحي الملائكي، الخيّر للأول، والمصدر الشيطاني، الشرير للثاني.

إذن، المسأله لها جذورها في التاريخ وليس فقط في ما يتعلق بشعرنا العربي، بل بالشعر الذي عرفته

شعوب عدة، وفي عصور مختلفة في حضاراتها القديمة، وهي جذور ترقى الى زمن كان الشعر فيه مازال لعثمة يتوسلها الناس للسيطرة على الطبيعة.

لكن ما معنى اثارة هذه المسألة في سياق الكلام على مشكلة الشعر العربي الحديث.

ربما وددت دعوة القارىء للمساهمة في النظر معي في تساؤلاتي التي ـ وقد ألحّت عليّ المساهمة في عدد «كلمات» حول المسألة الشعرية العربية الحديثة ـ دفعت بها إليه قبل ان تجد لها صيغة البحث عندي، علّني أجد في مساهمته ما يثري البحث المأمول ويساعده على التبلور.

وربما وددت، في الوقت نفسه، أن ألمح الى مستوى آخر، أرى أن يطرح عليه المسألة الشعرية، فنصوغ سؤالاً على الاسئلة، أو سؤالاً يسأل الاسئلة عن معنى الهوية في الزمن والتاريخ، وعن معنى الحداثة في اختلاف الرؤية تناقضاً يموضعها داخل الشعر!

كيف يرى الشعر الى العالم؟

هل يرى إليه من موقع له خارجه، موقع فوقي، فيسوس العالم من عليائه إرشاداً وهداية . .

أم أن الشعر يرى الى العالم من موقع له فيه، فيحاوره ويعيش علاقة تفتحه معه، به، وفيه؟

ونحن لو أردنا طرح سؤالنا هذا في اطار معرفيّ لقلنا:

هل يستمر شعرنا العربي الحديث بالمعرفيّ نفسه، أو، بالهوية المعرفية نفسها، فيتحدد كنطقٍ أول مرتبط بمرجعية أولى، ليبقى أبداً صبوة للتماثل بها؟ أم أن حداثة شعرنا العربي تقوم على نقض هذه الهويةِ المتجوهرة بذاتها، ليكون له نطقه البشري، ولتكون له مراجعه الحيّة المولودة في تاريخ الزمن، في حياته؟ أي، هل حداثة شعرنا تتحدد كاستمرار بالمعرفي نفسه، أم انها تتحدد كقطع معه تتولد، على حدّ هذا القطع، هويةُ حداثته؟

علماً بأن الهوية ليست مجرد معنى يعلنه الشعر، ولا مجرد رؤية ننسبها إليه، أو ينسبها هو لنفسه، بل أن الهوية بنية قول. بنية تعاني انتقالها من واحد هو الصوت الذي يحكمها، من سماته الوعظية والتعليمية، من رومانسيته الخاوية، ومن ثنائية العلاقات التي يقيمها في التقابل والمخاطبة على أساس المعنى المبتوت (ربما في انحيازه الواضح له)، والجواب المحسوم (وإن في لغة الخفاء له) . . من هذه البنية، ومن هويتها كقول، الى بنية اخرى لها هوية القول النقيض.

بالامكان أن نرى أمثلة لهذه المعاناة، معاناة انتقال البنية الشعرية من نمط الى نمط آخر له هوية القول الشعري النقيض، ثمة نصوص من شعرنا العربي الحديث تعبر عن ذلك. ولئن كنا هنا غير معنيين بتناول هذه النصوص، أو بالتوقف عند بعضها، فاننا نكتفي بالاشارة الى بعض ما يميزها كنمط.

أبرز هذه المميزات الطابع الدرامي الذي يتمثل كصراعية في حركة انبناء القصيدة. ما يستدعي الدرامية هنا هو تراجع صوت المتكلم كصوت مهيمن، أو كصوت واحد علوي، فاسحاً مجالاً لأصوات اخرى بأن تتقدم، لاكعدد، أو كتنويع شكلي على صوته، بل كمواقع تحكمها معاناة ولادة الرؤية النقيض.

تتداخل الأصوات، تتمسرح وتتوهج صوتاً في أصوات، أو أصواتاً في صوت، وهي في تداخلها تعيش شعرياً واقعاً يعيشه عالمها.

صوت المتكلم هنا ليس خارجاً ولا داخلاً، بل هو نهوض، بالشعري، كفضاء. أنه اللاخارج دون أن يكون الداخل، فالفضاء الشعري هو عالم، والداخل ليس داخلاً إلا نسبة لخارج، فأين يمكن أن يكون هذا الخارج حين ينهض الفضاء الشعري عالماً بكل الاصوات/ المواقع فيه؟

لاخارج في مثل هذه الحال إلا الغيبي، المرجع الأول، البدء، الفاعل المطلق الذي يتحرر منه الشعر الحديث حيت يتقدم نصّه كبنية مسرحها العالم، أو كبنية تنطق فيها أصواته، تتحرك بمنطق حركته لترى الفعل المعقد فيه، الفعل الصراعي الناطق بالمأساة فيه.

يتكوكب النص الشعري الحديث، لا كمجرد شكل يستدير، بل كفضاء زمنه ليس الاصوات في تواليها، أو زمن الصوت في خطيته والذي يرى من عليائه، من خارج وهمي (ليس هو في حقيقته سوى مصدر يربطه بالالهي) الى المخاطب، أو الى كتلة الجماعة، العالم الذي هو خارجه، والذي هو موضوع الارشاد والهداية، بل إن زمنه هو زمن أصوات، تقف على أرضٍ لها، متداخلة في الحوار، في الرؤية، ولأنها معنية بهذه الأرض فهي تحاور، تسأل، تنتقد وتصوغ الازمنه صياغة ينبع القول فيها من اختلافه، من نقضه، من تحرره.

تعاد صياغة الازمنه لا تكراراً، هكذا يولد الماضي، ومن موقع اختلاف النظر إليه، حاضراً، كما يولد النص كبحث عن نطق المكبوت وحرية لغته، وهو لهذا قد يتّسم بملمح اليومي، أو الواقعي، أو الحلمي أو الرمزي أو الاسطوري.. لكنه لا يطابق اليومي أو الواقعي، أو الرمزي أو الاسطوري، ذلك ان النص هذا يؤلف شعريته في كسر علاقة التطابق مع المرجعي له. يكسر العلاقة ليقاوم نفي المرجع له، ليتحرر من تماثله به، من غيابه فيه، ضد قمعه يولد نقيضاً لقول يقمع، أي يولد قولاً يحّرر.

هكذا، وفي حدود الفارق بين قولين لهما حضورهما في بنية زمنية واحدة، قول يقمع، من حيث هو هوية، أو مرجعية ثقافية (سياسية أو أيديولوجية، في الماضي أو في الحاضر..) وقول يتحرر أو يحرر ولادته. في هذه الحدود يبرز اكثر من صوت في النص، فالقول لم يعد هداية وإرشاد، بل غدا معاناة تتداخل فيها الاصوات متمحورة على حدّ ولادة القول النقيض. على هذا الحد تضاء بؤرة درامية، تشعُّ الدلالة، يتوهج نبض اللغة وتولد الشعرية بهويتها المختلفة.

يكسر النص الحديث علاقة الاحالة على مرجعي يعاند قوله، كقول نقيض. ويجهد المرجعي القامع ليستمر، في حضوره، بالمعرفي له، فينهض النص الحديث كمسرح للنطق يصارع، شعرياً، اي بنائياً، هذا المتحجر بقوله، بمطلقه، المختزل لكل نطق.

يتمسرح النص الشعري محاولاً نطقاً له ليس ضدياً يستبدل الأول بأول آخر، بل يشرِّع منافذ الولادة لأكثر من نطق. شعريته هي هنا حركة انبناء، حركة لغة، هي نفسها حركة قول ينهض تفاوتاً، اي اختلافاً، أي نقداً ونقضاً.

ألا يقودنا هذا، ولو جاء اسئلةً وتلميحاً، الى طرح مشكلة الشعر في حدود القول له؟

ليست حدود القول بين ماضٍ وحاضر، أو ذات وآخر، أو اصالة وغربة، بل هي فيه بين أن يحرر ويرفع الحجي عن النظر فيرُي، وبين أن يكتفي بتبديل الستائر الحاجبة والالفاظ القامعة.

وما نقوله يستند الى مجموعة من النصوص الشعرية العربية المتميزة، التي تشكل بعضاً من شعر هذا

الشاعر أو ذاك، وليس، بالضرورة، كل شعر هذا الشاعر أو ذاك. ذلك أن الشعر الحديث يعيش تجربة حداثته مما يجعل شعر الشاعر الواحد متفاوتاً بالنظر الى معنى حداثته هذا.

يعيش الشعر العربي تجربة حداثته كقطعٍ وانتقال، يعاني تأصيل الكلام الشعري في هويته البشرية لتكون ولادته ابداً أمامه لا وراءه.

وعليه، هل يبدو مقبولاً طرح مشكلة الشعر والنظر فيها في حدود ولادته هذه؟

نص على نص
نص على عالم

الأزمنة الأولى/الازمنة الأخيرة

كمال ابوديب

[يلذّ لي بأسىً سحيق ان اقدمها، قنبلة ميتة، الى
عزيزتي اعتدال عثمان وقهوة الفيشاوي؟
فيما ننتظر جميعا الموت الآتي.
١٩٨٤ - ١٩٨٨]

لا اسعىٰ في هذا النص الى تقديم تحليل بنيوي من النمط المألوف في دراساتي، بل الى ممارسة نمط جديد من الكتابة النقدية يسعى الى انتاج ما أسميته، في هذه الحالة، وفي حالات سابقة نشرت خلال السنوات القليلة الماضية، **«نص على نص»**. انها - هذه الكتابة - **متعة** بالعالم وبالنص، وبالفضاء الذي يعومان فيه؛ ويعوم هو بينهما **(وحولهما؟)**، وفي الوسط من ذلك كله أعوم **«أنا»** أيضاً. انها كتابة **فضاءات** نصيّة مقموعة يقوم النص على النص بالافصاح عنها، أو يشجعها على الافصاح، فيما يفصح هو عن مقموعاته الخاصة السحيقة.

واني لأسعى من خلال دراسة كهذه، اولاً، الى ترسيخ الاطروحة التي كنت قد قدمتها في مؤتمر جامعة جورج تاون (نيسان **١٩٨٥**) حول المستقبل العربي، والتي تعاين الواقع العربي اليوم من منظور سيادة التفتت والتشظي وما أسميته **«انهيار الاجماع»** وكون هذه هي **«الفاعليات»** الطاغية على كل شيء في المجتمع العربي وفي الكتابة العربية الراهنة في آن واحد. كما اسعى في الوقت نفسه، الى تأسيس منهج نقدي قادر على اكتناه الكتابة العربية الآن ورصد خصائصها وبناها المكونة. وآمل أن تتاح لي متابعة هذه السلسلة من الدراسات، وبلورة الأسس النظرية للمنهج الذي اسعى الى تكوينه، من جهة، واكتشاف بعض المكونات الاساسية للكتابة العربية **(في الشعر خاصة)** من جهة اخرى. وان بين مايدفعني الى مثل هذا العمل شيوع درجة صادمة من بلادة الفهم والتلقي لهذه الكتابة الآن. وللشعر بشكل خاص، وطغيان لهجة اتهامية لها **(بانتظام لا يبرز عادة إلا حين تسود ثقافة السلطة)**. والاغراق في الحديث عن وجود ازمة في الشعر الحديث، وعن انحداره.. الخ. وكل ذلك مما يبدو لي عقائدياً (أيديولوجياً) صرفاً، اولاً، وصادراً عن عجز حقيقي عن تجاوز معطيات الموجة الاولى من الحركة الشعرية التي وصلت ذروتها مع نهاية الستينات، والدخول الى عالم لغة شعرية مغايرة، ورؤيا للعالم ذات منابع مغايرة واسس شعريات جديدة مغايرة أيضاً. ومن الجليّ ان ما أقوله يتضمن رفضاً لمقولة «الازمة في الشعر الحديث». ومحاولة لاكتناه العلاقه بين الشعر والعالم من منظور ومنطلقات نظرية مختلفة، فنياً (وعقائدياً) عن المنظور والمنطلقات التي استخدمت في دراسة الشعر الحديث حتى نهاية الستينات، والتي لا تزال جامدة عند ما انجز حتى ذلك المفصل الحقيقي في مسار الحياة العربية، أولاً، والكتابة والشعر العربيين ثانياً.

- ١ -

في ازمنة اولى، في مكان ما من التاريخ، كان ثمة حلم. كان ثمة عالم يملأه التناغم، وتتلاقى فيه الالوان في تشكيل سيمفوني آسر، وتنسرب الى خلاياه الكلمات قناديل ربيعية لامعة تضيء مساحة الخطوة الاولى، وتكشف مدى الطريق لخطوات مقبلة. وكانت الخطوة واثقة. قوية، تبتكر الدرب، وترسم ملامح الآتي بيقين.

في أزمنة اولى، (**في مكان ما من الذاكرة**)، كان ثمة عالم يتجلى: ينبثق في رؤيا صافيه لها نصاعة المرآة الصقيلة تمرئي قسمات الوجه النقي، يتأمل بغبطة البشارة الأكيدة، أيامه الجميلة الآتية.

في أزمنة أولى كان ثمة شيء اسمه «**الحلم العربي**». وكان لهذا الشيء ـ الحلم لغته العذبة المليئة مثل ثمار ناضجة. وايقاعه المتموج الرقراق. مثل جدول جبليّ صاف، كما كان له لغته الهادرة المتفجرة. وايقاعه المخترق النافذ، لكنّما في كلا البعدين كانت له صوره المضيئة كألق بروق خفية تنشر لمعانها الموحّد في رحابة الجسد النابض بالعافية ـ جسد النص القصيدة، أو جسد العالم الذي تولد فيه القصيدة.

ثم انكسرت المرآة

المرآة ؟؟؟

لا

بل لقد انكسر العالم.

- ٢ -

ولـذلك تهشمت المرآة، فتناثرت شظايا رملية فوق مساحة واسعة كالفجيعة لا تطاق. وجاءت أزمنة اخيرة، مضرجة بأشلاء الحلم العربي، معفرة بفتات اللحم الذي جفّ وتيبّس في العراء. فصار قطعاً كبعر آرام امريء القيس (١) تتناثر فوق الاطلال حبَّ حنظل تلقفه اليد لأنها في جوعها وفجيعة خيبتها أصبحت ذاهلة لا تميز بين البعر والحنظل.

في ازمنة اولى (**في مكان ما من الذاكرة**) كان ثمة حلم. بل كانت ثمة رؤيا مستقبل مضيىء، عنّاها شاعر وشاعر غناء اليقين الذي لا مراء فيه.

هاهو ذا أدونيس يغنيها بوثوقية لا يعلو عليها حتى إيمان المتصوف العارف بصفاء وجه ربه:

«فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد
صار شبه الرماد صار شرراً أولهباً كواكبياً
والربيع دبّ في الجذور، في الثرى
ازاح رمل امسنا ـ العجوز والثلاثة
الركام والفراغ والدجى» (٢)

ولقد غناها أدونيس بيقين من يعاين الواقع ويرى فيه قوىٰ الثورة والاخلاص والتضحية والبذل، القوىٰ التي

تفجر الارض الموات وتبدع العالم الجديد: ارض الخصب والعطاء والبراعم والجمال، غَناها بفرح العزيمة التي تعرف انها قادرة على الخلق، فياضة بطاقة الابداع والانجاز:

(بلى في بلادي أنا ثورة
تنورّ ازهارها
ويهدر اعصارها
وفيها دم ثائر
يعمّر دنيا ويهدم دنيا
على كبره تستفيق الحياة
وفي دفقه تتعالى وتحيا.

بلى في بلادي انا خالقون
وساع كآفاتها الواسعة
نقيوّن كالشمس في عريها
فتيون كالانجم الطالعة

هنا دفقوا دمهم في الزمان
هنا اختصروا عمرهم في ثواني
هنا ملأوا كل شيء حنينا
هنا ملأوا كل شيء يقينا
ولم يبق في شعبنا فراغ
ولم يبق في ارضنا فراغ
يموت الفراغ

صغار بلادي
يقولون: في ارضنا ثورة
تبدع من أول
حياة الغد المقبل
على الزمن الاجمل.» (٣)

وهـاهـو ذا خليل حاوي أيضاً يغنيها كأدونيس في قصيدة تعبق بايقاع التناغم ولغة الاكتمال والاثمار، وصور الفيض الداخلي لروح مولّهة ملء عروق لغة تعشقها وعالم تتعبده، في طقوس الغبطة الراقصة بالولادة الجديدة، لقد راى خليل حاوى وغنىّ:

«رؤيا يقين العين واللمس
وليست خبراً يحدو به الرواة» (٤)

ولقد كانت الرؤيا وليدة عذابات التاريخ، وليدة الاستنقاع والموت والانحلال والمعاناة واختمار الجراح والتوق الخلاق الى الخصب الغامر المجدد. ولذلك كانت رؤيا صافية خالصة النقاء:

«في شاطىء من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبنّج الصريع
صحراء كلس مالح، بوار
تمرج بالثلج وبالزهر وبالثمار
داري التي تحطمت
تنهض من انقاضها
تختلج الاخشاب
تلتم وتحيا قبة خضراء كالربيع» (٥)

ولقد رأي خليل حاوي، عبر هذا العالم البوار، جلجلة الولادة النقية وبراعم الفجر الجديد:

«واليوم، والرؤيا تغني في دمي
برعشة البرق وصحو الصباح

وفطرة الطير التي تشتم
ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل
تفوّر الرؤيا، وماذا
سوف تأتي ساعة
أقول ما اقول

تحتل عينىّ مروج، مدخنات
وإله بعضه بعل خصيب
بعضه جبار فحم ونار
مليون دار مثل داري ودار
تزهو باطفال غصون الكرم
والزيتون، جمر الربيع
غب ليالي الصقيع
يحتل عيني رواق شمخت
اضلاعه وانعقدت عقد
زنود تبتنيه، تبتني الملحمه
ومن غنىً ترتبنا تستنبت
البلور والرخام
تكدس البلور من رؤيا عيون
ضوّأت واحترقت في حلك الظلام
وفرخت اعمدة الرخام
من طينة الاقبية المعتمة
تلك التي مصّت سيول الدمع
مصّت ربوات
من طحين اللحم والفطام
واختمرت لألف عام أسود وعام
فكيف يفرح منها ناصع الرخام
اعمدة تنمو ويعلوها رواق اخضر
صلب بوجه الريح والثلوج
المحور الهادىء والبرج الذي
يصمد في دوامة تبتلع البروج.
رؤيا يقين العين واللمس
وليست خبراً يحدو به الرواة

ما كان لي ان احتفي
بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح في النيل وفي الاردن والفرات
من دفعة الخطيئة
وكل جسم ربوة تجوهرت في الشمس
ظل طيب، بحيرة بريئه
عدت اليكم شاعراً في فمه بشارة
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل ان يولد في الفصول» (٦)

هكـذا اكتملت الرؤيا: بريئة، خصبة، زاهية، خلفت وراءها كل عفن الامس وجميع القوى التي ولدته، خلفتها عقيمة، غير قادرة، غير قادرة على التكاثر، لانسل لها في هذه الارض الجميلة:

«أما االتماسيح مضوا عن ارضنا
وفار فيهم بحرنا وغار
وخلفوا بعض بقايا
سلخت جلودهم
مانبتت مطرحها جلود
حاضرهم من عفن الامس الذي
ولىٰ ولن يعود
اسماؤهم تحرقها الرؤيا بعينى
دخاناً مالها وجود» (٧)

لكن: هل حقاً ولت اسماؤهم التي احرقتها الرؤيا؟
هل سلخت جلودهم فاندثرت ولم تنبت مطرحها جلود ؟
أواه، يا أنت، يا **خليل**: أيها الروح التي لوعتها المأساة وفجيعة اجهاض الرؤيا. لقد رحتَ أنتَ وظلت التماسيح. انحل جلدك الاسمر الداكن الذي لوحته بنقائها شمس الجبال، ويداك اللتان طالما حدثتني عن تشقيق شطف الحجارة الزرقاء لهما حين كنت تنحت الحجارة لتبني البيوت الصخرية في الجبال، ولتؤسس على الصخر ما كنت تظنه سيبقى. انحلّ جلدك الذي لوحته بنقائها الشمس، دون أن ينبت مكانه جلداً طرياً جميلاً نقياً وجلودهم هم هي التي بقيت، جلودهم بقيت وانبتت مطرحها ملايين الجلود التي تسعى في الارض كالنمال من الماء الى الماء، من الحافة الى الحافة. (٧)

هكذا كان مارأيت خديعة ووهماً يعشيهما التمني وحمىّ صرعة التوق الى الولادة. لكن لما تكن ولادة، وهاهو ذا وريث لك، في سلالة الكلمة، لا يرى التماسيح وجلودهم فقط، بل يرى الجثث والبغال:

ان **قاسم حداد** ينوح لأن الاطفال الذين يراهم ليسوا الاطفال الذين رأيتهم أنت في ارض الرؤيا التي «**تزهو بأطفال غصون الكرم والزيتون. جمر الربيع**»، بل انهم اطفال «**يتذكرون المستقبل قبراً قبراً**» ذلك ان مستقبلهم كماضيهم تماماً، زمن «**جذوره في الكهوف**». «**يؤرخ لهزائم الحروب**» (٨)

-٣-

في أزمنة اولى، في مكان ما من التاريخ، كان ثمة حلم. وكانت ثمة رؤيا. وفي ازمنة اخيره، تقصّف حلم العربي، ضربته ريح صرصر عاتية، فغدا قرية خاوية (مقوّض كل شيء فيها، سوى عروشها)، ويباباً تتقاذفه الريح، وتخش فيه أصواتها كخشيش اقدام فئران يابسة تتراكض في هشيم جاف.

بين رؤيا **خليل حاوي** ويقين **ادونيس**، وبين اللحظة الحاضرة، ثمة ثلاثة عقود فقط. ماالذي ضرب العربي في ثلاثة عقود، فتقصفت في حياته الرؤى؟

بين رؤيا **خليل حاوي**، وايقاعها الغني، وثراء ايقاع **ادونيس** الصارم وعظمة ايمانه بالغد الاجمل، وبين اللحظة الحاضرة، ثلاثة عقود فقط.

فما الذي كسّر الايقاع، وحطم التناغم، وافسد بشارة المستقبل الذي كان «**رؤيا يقين**» تراها العين كما ترى نفسها، مطمئنة واثقة، في غدير ماء رائق، أو مرآة صقيلة نقية؟

بين رؤيا **خليل حاوي** وعزيمة **ادونيس**، وبين الشعر الذي يكتبه الآن **قاسم حداد** وعشرون شاعراً **كقاسم حداد**، ما بين الازمنه الأولى والازمنة الاخيرة للعربي.

في شعر **قاسم حداد**، في ما كتبه من فجائع، تنقلب البشارة الى ما يلي:

«البغال تجر الجثث
على مهل
بينما يتهشم الموت في مرآة الفرسان
ثمة اطفال يحشون القذائف

ويسألون القتلى عن الطريق
لكن البغال تحمحم، وتمضي مقتحمة الغبار
أحياناً، حين تنهمر النيازك، تسدل اهدابها
وتهرول في نشيج النهر، في انفاس الغابة
على التلال الرصاصية تنثر الجثث المضيئة
ثم تنحدر في هاوية دليلها هتاف شعب
مأخوذ باليأس
على مهل
ينحسر الفرسان وتنكسر المرآة.»

تنكسر المرآة؟
بل، كما قلت سابقاً،
يتكسر العالم
ينكسر زمن العربي المحتشد
بالوعد، باليقين، بالعزيمة، والحلم.
والرؤيا المتحققة، ويتفتت كلى شيء، ويتشظّى، يصبح قاموس الزمن العربي «التفتت، التشظي». تنكسر «الرؤيا» لتهجم «الرؤية»

- ٤ -

وانها لرؤية مرعبة

كان **خليل حاوي** و **أدونيس** يغنيان «رؤيا» رأياها يقيناً. كانا يغنيان طاقة ابداع، وعزيمة على الفعل، وصموداً في الصراع، وصلابة جيل، وتماسك زمن. وكانا يغنيان ايماناً عميقاًبأن التاريخ الاسود انتهى وتفجرت من مراراته وموته قوى الحيوية والتجدد والوعد بالمستقبل. لكن «الرؤيا» تبخرت وانكشفت عن «رؤيه» فاجعة

ان **قاسم حداد** «يرى» الآن، لا كما رأى خليل خاوى «رؤيا» في حلم، بل انه ليرى رؤية العين، تماماً كما ارى انا الآن، بيقين مطلق، ما يشبه الدم يكاد يقطر من هذا القلم الاسود على هذه الورقه التي عليها اكتب رؤيته ورؤيتى.

وهاهو ذا مايراه، بل مانراه معاً في مكانين مختلفين من هذا العالم المتفتت بين الماء والماء. بين الحافة والحافة:
«البغال تجر الجثث على مهل»

«واطفال يحشون القذائف
ويسألون القتلى عن الطريق»

انه لعالم مرعب مايراه: الاطفال يحشون القذائف، ويجهلون الطريق فيسألون القتلى: والنيازك تنثر على التلال

الرصاصية الجثث المضيئة، وشعب مأخوذ باليأس والفرسان ينحسرون . . والمرآة تنكسر
وينكسر العالم
بل ان الفجيعة لأعظم : اذ ينكسر العالم والمرآة، وينكسر الرائي ، تنكسر عينا **قاسم حداد**، وعيناي ، مصعوقة بالرؤية الفاجعة المدمرة، بالتفتت الاله.

- ٥ -

هكذا لم يبق من العربي سوى الرعب: بعره الآن ليس بعر آرم امرىء القيس المتناثر في الاطلال. بل الجثث المتناثرة على التلال الرصاصية، وعبوره ليس رحلة نحو الحياة، بل انحدار في هاوية دليلها هتاف شعب مأخوذ باليأس، شعب كان له فرسانه، لكنهم اصبحوا جثثاً مضئة.
وراحلته ليست ناقته الجميله، بل البغال التي تجر الجثث هو ليس صاحب افراس تحمحم مقتحمة الوغى، بل صاحب أبغال تمضي مقتحمة الغبار.

ومرآة العربي
تنكسر
وفرسانه ينحسرون
وهو يستسلم لجذوره الاولى، يلتف على نفسه ويدخل هويته الحقيقية، الرعب:

عرب = رعب

ان جذور «عرب» وجذور «رعب» لجذر واحد، هنا يتأصلان معاً

- ٦ -

أي عالم مرعب يعيش فيه العربي؟

- ٧ -

ان **قاسم حداد** ليدرك بحدس بريء شرط وجود العربي، دون ان يلعب لعبة الاشتقاق التي لعبتها أنا الآن، لأن الرعب من مكنون لا وعي العربي، لذلك يقول أيضاً:

«لم تزل لأشجارنا طبيعة الوحش
لم تزل شريعة الرعب فينا»

فالرعب ليس شعوراً فقط، بل انه فينا لشريعة

ان **قاسم حداد** ليرى، رؤية العين، نقيض رؤيا **حاوي**. لقد غنى حاوي :

«أُمماً تنفض عنها عفن التاريخ
واللعنة، والغيب الحزينا»
«من ضفاف الكنج للاردن للنيل
تغنى وتعبد
أنت يا تموز يا شمس الحصيد»

اما حداد فيعلن:

«عندما خرقة تستر الخريطة
لا يكاد العار يكفي
لكل هذه الدول العارية»

وان قاسم حداد يرى رؤية العين، لا رؤيا الوهم المتواطىء المدلّس:

«رأيته يلهج بالبيارق
جذوره في كهوف الكتب
يداه مكفولتان بغدر التوقع
يؤرخ لهزائم الحروب ويتذكر
المستقبل قبراً قبراً.»

المستقبل قبراً قبراً: هذا هو مستقبلنا. لكم كان سعيداً خليل **حاوي**، وجيل خليل حاوي، وهو يرى «رؤيا اليقين» يملأها مستقبل المصانع التي تبنى والاجساد التي اغتسلت من الخطيئة وتجوهرت في الشمس.

اما نحن، هذا الجيل الملعون، فاننا «نتذكر المستقبل قبراً قبراً» تماماً كما نحصي الماضي قبراً قبراً، وكهفاً كهفاً، ورأساً محتزاً رأساً محتزاً، وزنزانة سوداء زنزانة سوداء، وجولان جولان، وغزة غزة، وضفة ضفة، وقدساً قدساً، وقصراً ذهبياً قصراً ذهبياً، وخيمة سواداء خيمة سوداء.

وهذه البلاد التي رآها أدونيس، هاهو ذا حداد يراها:

«سألتك في حدود المنازعات
بين جبل يمحو الغيوم ورمال تحمي
البحر من يقظته
سألتك
كل يوم في حرس وراية ونشيد
في دول تشبه القرى المنسية
كأنها تكبت الكارثة وتقتسم الشوارع
تهابك المهالك وينشدك العبيد
سألتك في شعب من الحفاة
يذرعون الخرائط
يبحثون عنك مثلي

هل انت موجودة في مكان؟»

آه، يا أنت يا **قاسم**، ويل عينيك الغوريتين، أما زلت تسأل هل هي موجودة في مكان، وأنا وأنت نعرف معرفة الصوفي لصفاء وجه ربه انها وهمٌ توق ابتكرناه، ورقصنا حوله عراة تسيل دماؤنا، لنؤاخيه، في دمه. ثم اكتشفنا ألف مرة انه ـ انها قشّ خشخاش سقط من اوهامنا الى الرمل؟ آه، يا انت، يا قاسم، تسأل، والشظايا تتناثر محترقة شفاف القلب، والتفتّتُ إله الارض الجديد؟ لك المغفرة! فلا يسأل هكذا سوى العاشق المولّه، وهو يندب جثة الحبيب مقطعة الاوصال. وإننا، أنت وانا، لهكذا عاشقان.

لكن

هل نبكي؟

هل

هل نندب «الرؤية»؟ هل ننوح على بعر الاطلال؟

لا.

بل.

ليكن الانهيار اكثر عمقاً، ولنحفر تحت الحجر الركن،

فيتقوض المنخور

هكذا يلح قاسم حداد:

«دعوه بلا رأفة
خلّوه ينهار وحيداً هذا الهيكل المكابر
ضحية التركات لتتهاوى أفاريزه
العاجية تحت سنابل العاصفة
وبهجة النار
لنرى مكابدته الاخيرة وهو يهذي
ولتكن تلك القبة التي تستلّ بريقها
من ضراعة السماء
وتبجح الاعالي اقداماً لوحل الازقة
وناقوساً في لهو القطيع
بلا رأفة هذا الهيكل
لانهياره لهدأة السفوح والمستنقعات
ليس لهيكل جديد
لكن لهندسة الطبيعة وهندمة الفضاء.»

ذلك انه اذا لم يكتمل الانهيار. فتتفتت حتى حجارة الهيكل واحداً واحداً، بعد ان تتقوض حيطانه، وتسقط رؤوس سدنته، وتتهشم أوصالها واصنامها العظيمة، وتعم غبطة النار وبهجتها الارض. لن تكون ولادة نقية، تفيض من حرية الفضاء وحرية الحب وحرية البحث وحرية الركض وحرية فيض الطبيعة والروح، وتغمر الارض عطاء وخصباً ويقيناً بقدسية الحياة وتفجرها البدائي الذي يرفض كل الهياكل.

خلّوه، اذن، خلّوه، ينهار هذا الهيكل النحاسي الفارغ الذي يجثم على القلب، ينشب مخالب كتبه

وكهوفه وسطوره المذهبة في لحم العروق.

لكن، يا انت، ما الذي تراه هناك
في البعيد، في الغور؟
يسأل، هذا الذي رأي كل شيء
رأى العربي في أزمنته الاولى
وفي أزمنته الاخيرة
بل رأى الزمن العربي
فلم ير شيئاً.

ـ ٨ ـ

حاولت، في الفقرات السابقة، أن أبلور صورتين للوجود العربي. في مرحلتين مختلفتين لا أختلافاً زمنياً، (اذ ان الفاصل بينهما لا يكاد يمكن ان يقام، فهما مرحلة واحدة على هذا المستوى ـ من منتصف الخمسينات الى منتصف الثمانينات)

بل في جوهر رؤيا الفنان للعالم فيهما، ورؤياه لذاته، وقضيته، وقضية امته والمجتمع الذي يعيش فيه. ولقد وضعت هاتين المرحلتين على طرفي نقيض:
احدهما جسدت عالماً عضوياً، متناغماً، متكاملاً، يؤمن الانسان فيه بفاعليته وتوحده بالقوى الفاعلة ثورياً في المجتمع، وبامكانية فعل التغيير، بل بحتميته ايضاً، والاخرى تجسد عالماً متفتتا، متشظياً، يعيش الانسان فيه حالة من الرعب والتقويض وفقدان الفاعلية وارادة التغيير تصل حد الفجيعة.

ولقد استخدمت، لبلورة هاتين الصورتين، نصوصاً شعرية لخليل حاوي وادونيس وقاسم حداد، وأود الآن، ان أتتبع هذا الوعي المتفتت المتشظي الذي ينبثق من كل جزئية من جزئيات عمل قاسم حداد.

تبدأ مجموعة قاسم حداد الجديدة بقصيدة، تحمل عنواناً دالاً هو «الحديد». والحديد تجسيد للصلابة والتماسك، لكنه في الوقت نفسه، على عكس الفولاذ مثلاً، تجسيد لطرف نقيض هو الهشاشة والانكسارية وفقدان المرونة والقابلية للصدأ، ثم ان الحديد يرتبط بسياق آخر هو سياق التقييد والمنع والكبت.

وهذا العنوان الذي يوحي، أولاً، بالصلابة والتماسك، يقف رأساً لقصيدة هي النقيض المطلق للصلابة والتماسك، هي التفتت في ذروته، وهي أيضاً فعل التفتت والتشظي البدئي (اولى القصائد في المجموعة) لكنها في الوقت نفسه تجسد الذروة: كل ما في المجموعة بعد ذلك اكثر تماسكاً، بقليل أو بكثير: كأن حركة المجموعة تتجه من الانهيار الكلي الى لملمة الخيوط والنثرات والشظايا كما يتلملم جسد متفكك مقوض محاولاً النهوض من انطراحه وتناثره.

وتختتم المحاولة ضربة حمى أخيرة لكنها تنتهى، على الأقل، بامكانية وجود «شيء» ما، مع انه شيء لا يُرى: «قل لنا ما الذي تراه من هناك؟». و سأعود الى هذا التركيب القطبي للمجموعة في فقرة مقبلة، بعد ان ابلور التفتت في ذروته في القصيدة الاولى.

من أصغر مكوناتها الى تكوينها الكلي، تمثل قصيدة «الحديد» وجوداً يصعب أن أطلق عليه أيتها: لأن أية كلمة، تقريباً، اصفها بها ستعطيها ما لا تملكه: التماسك وتكوين الوحدة. فحين أقول، مثلاً، انها «تمثل وجوداً» فانني اعطيها شيئين (فعل التمثيل، والوجود الموصوف بالواحدية) كل منهما سمة للواحد ـ المتجانس الذي يشكل كينونة متماسكة. و«الحديد» لا «تشكل» ذلك، بل انها لا (تشكل) شيئاً، بالمعنى الحقيقي للفعل (تشكّل): ذلك ان فعل التشكيل هو فعل خلق لتشابك وعلاقات بين مكونات ما، وانتاج وحدة، انتاج كيان، انتاج (شيىء) ما تربط بين اجزائه علاقات. و«الحديد» هي نقيض ذلك كله: فهي تشظيات لا تسمح بنشوء علاقات فيما بينها: كل شظية تشير باتجاه مغاير لسواه، لا متجانس مع غيره، وغريب أجنبي عما هو حوله. ويتجلى هذا الثنائي المستمر في فاعلية جوهرية: فاذا كانت اللغة الشعرية تعمل عن طريق استغلال العلاقات التي يمكن ان تنشأ بين الاشياء أو العـلامات اللغوية، لتشكل منها وحدات صغيرة اولاً، ثم تنشىء بين الوحدات الصغيرة العديدة المتشكلة علاقات تسمح بتشكيل وحدات اكبر، ثم وحدات اكبر، وهكذا، الى ان يكتمـل تشكيل النص، فان لغة قاسم حداد تعمل بطريقة مغايرة: عن طريق نفي العلاقات الممكنة بين المكونات المختلفة أو، بكلمات أدق، ان لغة قاسم حداد تعمل عن طريق اقحام مكونات لا يمكن أصلاً ان تنشأ بينها علاقات في سياق يفترض وجود علاقات بين العناصر التي تدخل فيه. ثم تتابع لغة قاسم حداد عملها لتضرب المكونات الدلالية الكافية أصلاً في طبيعة التراكيب اللغوية وتفتتها، أي انها تفرغ التراكيب اللغوية من الدلالات التي تحملها من حيث هي تراكيب لغوية قبل ان تدخل في نص وتتحول الى مكونات دلالية (Semantic) .

ولأوضح ما أعنيه سأتناول أصغر انماط التراكيب اللغوية الدالة في العربية، وأحدّد بعض دلالاتها، أولاً، ثم اكشف الكيفية التي يدمر بها (نص) قاسم حداد هذه الدلالة الطبيعية، ويفرغ التراكيب منها لينتج شظايا ونثرات مفككة.

ان أصغر التراكيب الممكنة لغويا، والمالكة للدلالة، هي تركيب الاضافة، وتركيب التعريف، وتركيب الجر، وتركيب النعت، ثم تركيب الفعل والفاعل، والفعل والفاعل والمفعول به وهكذا.

وكل من هذه التراكيب يملك درجة أدنى من الدلالة طبعياً، أي في كونه تركيباً من نمط معين، بغض النظر تماماً عن كونه يتألف من كلمات بعينها دون اخرى. فتركيب الاضافة مثلاً يملك دلالات مبدئية على الالتصاق، أو الانتماء، أو الملكية، أو النوعية، أو المجاورة الوجودية، وهكذا أي ان اي تركيب اضافة في اللغة يشعر بدرجة عالية من التلاحم الطبيعي بين مكوّنيه ـ المضاف والمضاف اليه ـ فعبارة مثل «كتاب أحمد» تنشىء علاقة ملكية وتحديد للذات وتقدم معلومات علائقية حول كل من الطرفين: الكتاب وأحمد، وعبارة مثل «كأس ماء» تنشىء علاقة هوية عميقة بين الكأس والماء، وعبارة مثل «ضوء المصباح» تربط وجود المصباح وتعلن ان وجوده مشروط لوجوده، وهكذا.

أما في نص قاسم حداد ـ اذا كنت أستطيع تسميته (نصاً) ـ

فان علاقة الاضافة تنفي اية امكانية للتلاحم بين مكونيها، ولا تعبر عن درجة من الترابط بل، بعكس ذلك، تكشف العري الهائل لكل مكون على حدة، وعزلته المطلقة عن جاره، وانعدام اية امكانية للتماهي أو المشاركة بينه وبينه، أي انها تكشف تفتت العالم الذي ينتمي إليه كلا المكونين وانعدام الروابط فيه. ان عبارة مثل «فتوى النهب» مثلاً. لا تتغذى على علاقة قائمة بين (فتوى) و (نهب) وتطورها وتنميها. اذا ان (فتوى) و (نهب) لا تنتميان الى أي سياق مدرك من سياقات الدلالة أو التجربة الانسانية المألوفة. ومثل ذلك عبارة «نفير

المداخل» و «زينة الغبار» و «حديد يديه» و «مختبرات العسف».

ويتجلى الانفصام المطلق بين مكونات كل من هذه العبارات بالمقارنة مع تلك التي تقوم بين مكونيها علاقات من نمط ما في النص حتى حين تكون علاقات رخوه: ان «ردهات السجن» تعني شيئاً على قدر معقول من التحديد، و «جمر الحانات» تعني شيئاً ما، و «بكورة الكأس» تعني شيئاً معادلاً، و «رائحة الغيم» قد تعني شيئاً، و «ناريديه» قد تعني شيئاً كذلك. غير ان هذه العبارات التي تقوم بين مكوناتها علاقات من نمطٍ ما سرعان ما تموضع في سياق لغوي تصبح العبارة فيه، من حيث هي (وحدة) صغيرة، فاقدة للعلاقات مع الكلمات التي تحكمها أو ترتبط بها. هكذا توضع «رائحة الغيم» و «نار يديه» في الصيغة التالية: «ينام وملء يديه حديد ينضح مجداً ومكابرة وفتاوى تكبح رائحة الغيم بنار يديه». ومن الجلي تماماً ان هذا السياق ليس سياقاً دالاً متجانساً، بل انه لسياق مفتت متشظ تنعدم بين مكوناته الرئيسية أبسط العلاقات الدالة الممكنة في اللغة. فالفتاوى التي «تكبح رائحة الغيم» تكوين لغوي لا تربط بين المبتدأ والخبر أو الفعل والمفعول به فيه علاقات قابلة للتحديد، وقادرة على الدلالة، بل تقف مكوناته احدها الى جانب الأخرى في عزلة كلية عاجزة عن مدّ وشائج بين نفسها وبينها.

ومثل تركيب الاضافة تركيب المبتدأ والخبر. ان تركيب «ليديه حديد» لا يخصص علاقة مدركة - أو قابلة للادراك، أو مألوفة في الثقافة بين اليدين والحديد. ومثله «الحديد يديه . . . وقت»، الذي ذكرت نموذجاً له قبل قليل وسأناقش نموذجين آخرين من نماذجه.

في البيت الاول ترد الجملة: «ليديه حديد يقود صرخة المدينة» والجملة المعطوفة عليها «ويفتل العربات المصابة بفتوى النهب».

وفي كلتا الجملتين ثمة تركيب من النمط «فعل فاعل مفعول به». والمألوف في اللغة هو ان هذا التركيب يجسد علاقات متشكلة بين الفعل والفاعل، أولاً، وبين الفاعل والمفعول به، ثانيا، وفي عالم طبيعي، ذي معنى، تكون هذه العلاقات نابعة من شروط وجودية معقولة، أو منطقية أو حتمية (ترتبط بالممارسة أو بامكانية الممارسة) بين كل مكونين من هذه المكونات. فنحن نقول، في عالم طبيعي ذي معنى: «أكل الولدُ التفاحة» لنجد فاعلية مارسها انسان معين، فاعلية تنبع منه أو تصدر عنه، من حيث هو ذات كائنة، فاعلة، وممارسة للفعل والتأثير على العلم، ولنصفَ أيضاً علاقة بين الفاعل وبين المفعول به، بين الولد والتفاحة، فقد دخلت التفاحة جسم الولد، صارت جزءاً منه نتيجة لأكله لها، أي اننا امام علاقات وجودية، تجد التأثر والتأثير بين أشياء العالم ومكوناته.

وعلى النقيض من ذلك تخلق جملة قاسم حداد الاولى وهم وجود علاقات وجودية، علاقات ذات معنى، بين اشياء العالم عن طريق استخدام بنية «الفعل + الفاعل + المفعول به» لكنها في الواقع تفرغ هذه البنية من علاقـاتهـا الحميمـة، وتخلق خيوطـاً متقطعه مفتتة من العلاقات المستحيلة أو شبه المستحيلة، أو من وهم العلاقات. فالحديد لا «يقود» فانه لا يمكن ان «يقود صرخة المدينة». هكذا يقحم النص ثلاثه مكونات في بنية تمتلك في ذاتها شبكة علاقات تمنحها لما يدخل فيها من مكونات، لكنه باختيار مكونات معينة يستحيل ان تنشأ بينها علاقات «تعني» يدمر هذه البنية داخلياً ويفضح عجزها عن «العني»، أي عن خلق المعنىٰ، أي أن النص يحيل البنية الى لا بنية، ويدمر المتشكل ويحيله الى فتات، الى كومة موجودات متشظية. وبمثل هذه الـطريقة يتعامل النص مع الجملة الثانية «يفتل العربات المصابة بفتوى النهب» فالعربات لا «تفتل»، بل تفتل، مثلاً، الحبال وحتى لو افترضنا انها «تفتل»، فلا معنى للقول ان الحديد يفتلها. هكذا يتراكم الفتات

ويتعمق التشظي ونصبح أمام كتلة اكبر من الشظايا والتناثرات، لكننا قطعاً لسنا أمام بنية متكاملة، متناغمة، تحكمها آلية تشكيل ودلالة مدركة مفصح عنها. وفي البيت الثاني يتكرر هذا التعامل مع التركيب (فعل + فاعل + مفعول به) في صيغته هذه، كما يحدث تركيب من نمط (فعل + فاعل) فقط

وسرعان ما نكتشف ان فاعلية كلا التركيبين ليست خلق شبكة من العلاقات الدالة، بل تدمير ما تحمله البنية في ذاتها اصلاً من طاقة على الدلالة، ويتجلى هذا بوضوح في «**حين يتدافع الجليد في نفير المداخل**» وفي «**يحتسي جنوده**» فالجليد لا جنود له عادة، واذا كان له جنود فانه لا يحتسيهم عادة، اما هنا فان الجليد يتدافع، وهو يحتسي جنوده، ثم انه «**يرتدي خوذة الحلم**»

يتمثل نمط آخر لانهيار العلاقات وتفككها، ولافراغ البنى الدالة طبيعياً من دلالاتها. في الانفصام التركيبي بين مكونات لغوية محددة وما تقتضيه من روابط، كما يتمثل نمط واسع في انعدام العلاقات بين الجمل الكبيرة في النص أو بين وحداته اللغوية الكبرى.

ان ادوات لغوية مثل «حين» و «اذا» في وجودهما المطلق، تسوده علاقات محددة بين «اذا» و «حين» وبين عبارتين ترتبطان عن طريقهما. حين نقول، مثلاً: «ان الحياة جميلة» (لاحظ جملتي هذه، أو نصف جملتي هذه، التي كتبتها بشكل عفوي وأنا احاول توضيح طبيعة «حين». في نصف جملتي «حين نقول مثلاً: ان الحياة جميلة» هناك تحديد الزمن القول، وهناك إشعار بأن ثمة شيئاً سيأتي يوضح امراً ما حول نصف الجملة هذا، سأتابع الآن) نكون قد زيفنا وعينا». ان عبارة «نكون قد . . . » مرتبطة ـ عن طريق العلاقات التركيبية الطبيعية في «حين» وما تحكمه من عناصر لغوية ـ بـ «نقول . . »، وهذا الترابط يفترض ان اي فعلين يقعان في سياق «حين» يترابطان دلاليا: منطقياً أو وجودياً . . . الخ.

لكن **قاسم حداد** يستخدم «حين» مدخلاً من سياقها فعلين تنعدم بينهما الروابط الدلالية، وينشأ عنهما عالم من الاستحالة والعجائبية واللامعقولية: «حين يتدافع الجليد . . يحتسي جنوده ويرتدي خوذة الحلم»، فليس بين «يتدافع» و «يحتسي» هنا إلا الفراغ المطلق، الفراغ حتى من امكانية نشوء علاقات تعني. انها جملة مفتتة يبرز كل مكوّن جزئي فيها واقفاً بذاته، معزولاً، يوهم بالترابط مع غيره لكنه يفضح انعدام الترابط. اننا في عالم تستحيل فيه العلاقات التي تخلق تلاحماً وتماسكاً وصلابة. اننا في عالم التفتت. وفي هذا العالم لا يعني «الفعل» شيئاً، ولا تؤدي ممارسته الى نمو يخلق عوالم جديدة وروابط جديدة ووقائع جديدة.

اما النمط الأوسع من التفتت فانه يتمثل في ما يحدث بين الجملتين التاليتين:

١ ـ «ليديه حديد يقود صرخة المدينة ويفتل العربات المصابة بفتوى النهب»
٢ ـ «حين يتدافع الجليد في نفير المداخل يحتسي جنوده ويرتدي خوذة الحلم . »

ان وضع هاتين الوحدتين الكبيرتين في المرتبتين (١) و (٢) لا يعني شيئاً ولا يولد أو يجسد علاقات تلاحم وترابط بين حركتين في قطعة واحدة (كل بيت اذا شئت) في عزلة صادقه عن الاخرى وينشأ بينهما فراغ مطلق لا تتجاوزه اي روابط لتصل بينهما. وما قلته عن (١) و (٢) يصدق تماماً على (٣) و (٤) في النص:

٣ ـ «لحديد يديه، لشهوته المبذولة، لقميصه الملطخ بشهداء الانخاب . . »
٤ ـ «ينهال على العجلات لئلا تفتض بكورة الكأس».

هكذا تنعدم العلاقات في النص على مستويين: الاول خطي افقي تتابعي، اي على مستوى ترتيب الوحدات

اللغوية الصغيرة التي تصنع جملة (محور الترتيب والضم عند ياكوبسن (Jakobson) والثاني متقطع شاقولي، أي على مستوى توالي الوحدات اللغوية الكبرى التي تفصل بينها وحدات تتابعية والتي تصنع نسيجاً كلياً هو النص (ما اسميه «محور التنامي الشاقولي» للنص): اي ان عملية التشكل اللغوي في ابعادها الطبيعية ـ التي تهدف، أصلاً، من خلال تنامي العلاقات بين مكوناتها الافقية والشاقولية، الى تكوين عالم متماسك، علائقي، يمثل وحدة سيمائية (Seniotic)، أو بالاحرى نظاماً سيمائياً دالاً ـ تنعدم هنا (قد يكون الادق ان اقول «تنفرط») وتؤدي، في النهاية لا الى تشكيل نظام سيمائي دال، بل الى إيجاد لا نظام متقطع.

والسؤال الآن هو: هل يمكن ان يوصف هذا اللانظام اللاعلائقي بأنه سيمائي؟ وهل يمكن ان يقال انه دال؟

ان هذا السؤال، في تصوري، هو احد الاسئلة الاكثر جوهرية التي تجابه النقد الحديث في العالم الآن في اكتناه النص الحديث والكتابة الحديثة عامة. فلقد اعتدنا ان نجيب على الاسئلة التي يطرحها النص الادبي العلائقي الذي يشكل نظاماً متناغماً متماسكاً، ويملك وحدة (بالمعنى العضوي التقليدي الذي نراه عند كولردج (Coleridge) و الرومانسيين مثلاً). اي انه في النهاية يمثل محاكاة زائفة للعالم، الخارجي أو الداخلي، لأنها محاكاة مشذبة منمقة مسبوكة في صيغة كلية ذات علاقات داخلية خاصة بالنص ليست قائمة في العالم الخارجي. لكننا لم نعتد على طرح الاسئلة التي يفرضها النص الادبي الحديث في أحد اشكاله الاساسية: الشكل الذي يرفض مقولة الوحدة والتماسك والتناغم، الشكل اللاعلائقي، اللاعضوي، الشكل المفلوش، كما أود ان أسمّيه الآن. وهو الشكل الاكثر التصاقاً بعالمنا المفلوش. المفتت اللاعلائقي، الذي يتم فيه انفصام قطعي بين الانسان والانسان، والانسان والاشياء، بل حتى بين الانسان واللغة التي بها يحاول ان يكتب، وبين الانسان وذاته، (وهي، بدورها، ذات متشظية لا ينبغي ان نتحدث عنها بصيغة الواحد).

هنا، اذن، يصل النقد، في اطروحاته الحاضرة، حدود امكانياته، وينبغي عليه ان يبتكر اطروحات جديدة تفتح له مجالات جديدة دون حدود. وان ذلك لبين ما اطمح الى ابتكاره في هذا النمط من الكتابة النقدية، رغم ان المطمح يكاد يقارب المحال.

يخلق قاسم حداد عالماً مرعباً، عالم سمته الوحيدة هي التفتت والتشظي وانعدام تشكل العلاقات، بل إستحالة تشكلها، من جهة، ثم انهيار العلاقات الكافية القائمة أصلاً في طبيعة التراكيب اللغوية من حيث هي بني دالة، وتدميرها وتشظيها، من جهة اخرى، وان عالماً كهذا تتهاوى فيه الاشياء وتتطاير متفجرة خارج مجال تشكيلها ـ أو ما يفترض انه مجال تشكيلها ـ ورافضة ان تنصهر في وحدة متجانسة متناغمة متكاملة، لعالم مرعب، ممزق، موجع، لكن أليس هذا هو بالضبط تكوين العالم الحقيقي الذي نعيش فيه الآن؟ ألسنا نعيش في عالم يطغى عليه التفتت والتشظي، وتتهاوى فيه حتى العلاقات الحميمة التي كانت قائمة أصلاً في شرط تكوين وحداته الاساسية؟ ألسنا نعيش في عالم لا قواعد تركيب له، ولا تحكمه قوانين ضابطة تؤدي الى خلق آلية للدلالة سليمة، فعالة، قابلة للفهم من قبل المجتمع اللغوي ـ البشري الذي يعيش فيه؟ ألسنا نعيش عصر انهيار امكانية اقامة علاقة حقيقية بين الانسان والانسان، والانسان والاشياء، والانسان والماوراء، أو الانسان وذاته، ألسنا بكلمة واحدة نعيش الزمن العربي؟

بلى!
اننا لفي مثل هذا العالم نعيش:
وانه لعالم مرعب.
وان قاسم حداد ليجد في كبسولة شعرية رائعة الغنى والدلالة والشراسة، جوهر العالم الذي نموت ـ اقصد

نعيش ـ فيه، اذا كان لي الحق في ان استخدم كلمة «جوهر» لالصاقها بهذا العالم، ذلك انه عالم لاجوهر له، عالم فارغ من الداخل، متشظ، مفتت، مقهور، متناثر، مسحوق «مليء» بالانشراخات والشقوق والصدوع العميقة من الداخل والخارج معاً (لاحظ التعارض الحاد بين قولي: انه «فارغ» و «مليء»، وماقولي وتعارضاته إلا جزء من هذا العالم المتعارض المتضاد المتشارخ ذاته. وكيف يكون للغتي إلا تحمل سماته؟)

وان هذا العالم لهو العالم الذي تجسده التجربة الشعرية الجديدة، واللغة الشعرية الجديدة، وهما في ذلك كله تقفان نقيضاً للغة المتناغمة، والنص المتشكل الموحد العضوي، المتكامل، دلالياً، والذي ينقل «رؤيا» مكتملة جاهـزة قابلة للتمثل الجماعي، والتركيب المتماسك الصلب الدال، والايقاع الثري المترف الباهر ـ ولاحظ ان هذا النص ذو ايقاع مختلف جذرياً عن ايقاع شعر خليل حاوي ومحمود درويش مثلاً: تماماً كما ان العالم الذي نعيش فيه الآن يقف ـ أو ينبطح أو يتلوى او يزحف، ايا شئت ـ نقيضاً للعالم المتناغم، الدال، المتماسك، الصلب الذي كان يعيش فيه شعراء الحلم العربي ـ والذي مايزال يعيش فيه بعضهم، لكن لاسباب مختلفة جداً لا علاقة لها بكون الحلم مايزال حلماً ذا معنى. اننا لأمام لغة شعرية شديدة التميز والتمايز، ورؤية جديدة شرسة في تمزيقها لمساحيق العالم وطلائه، وتصديعها للتناغم المزيف للعالم الذي خلقته ارستقراطية النفط العربية، وبورجوازية العملات العربية، وبلاغيات الثوريات المجهضة العربية، وترف الطبقة العاملة العربية المزيفة الوعي، والوعي المطلي المنمق لكتّاب الاعلام العربي النفطي السلطوي، دون نفط، ايضاً، اننا لأمام شعر لم يستطع الانفجار الاستهلاكي واستيراد منجزات الغرب المدوخة وزرعها في الصحراء ان يبهره، ولم يستطع برميل النفط ان يداهنه ويخادعه ويزيف وعيه للعالم ورؤيته له حين كان سعره ٣٥ دولاراً، ولن يستطيع برميل النفط ان يداهنه ويخادعه ويزيف وعيه للعالم ورؤيته له حين يصبح سعره خمسة دولارات في القريب العاجل. ذلك انه وعي عميق، غوريّ، كاشف، فاضح، ومتجذر (حتى اغتيال الروح وجعاً ونزفاً) في تربة هذه الارض العربية تجذراً يتجاوز بأميال شاقولية اكثر آبار النفط عمقاًوأعلاها انقذافاً في الهواء الملوث بالموت وخيانة الارض، وعي طهرته من الوهم حدة بصيرة ورؤية نفّاذة للاشياء، والانسان، والعالم، ولم تلق عليه بأستـارهـا المموهة المخادعة،رؤيا هابطة من سماوات الوحي التي اختلقها وهم خيال شعري مزّوق و مزّوق، أو خيال سلطة خبيثة تعرف تماماً كيف تزور العالم وتجرّه لمصلحتها وتكريس بقائها وتأبيد امتلاكها للانسان والارض والعالم.

اننا لامام شعر فجائعي، لاعلائقي، شرس في كشفه للتفتت والتشظي اللذين يمزقان برماحهما الطويلة جسد العالم. وانه لشعر حاضرنا وشعر مستقبلنا القريب على الاقل. فلنحتف بهذا الألق الاسود لأنه اكثر تلاحماً بما ظل فينا من عذابات.

ودعوا هذا الهيكل القديم ـ كمارآه **قاسم حداد** وكما رآه عدد آخر من الشعراء، وكما اراه أنا ايضا ـ ينهار: دعوه، دعوه، دون رحمة أو آهة ندب، ذلك انه لايستحق حتى الرثاء.

ـ ٩ ـ

لكن، في عالم نريد له ان يتقوض، عالم لم يعد يجدي فيه سوى أن تجلجل اركانه، وتتداعى حجارته واعمدته، وتضربه خلخلة حتى الجذور الجذور، وزلزلة حتى النسغ والاعماق، في عالم لايستحق حتى الرثاء، دع عنك البكائيات والتفجع وتخميش الوجوه، أين تقف الكتابه؟ وأيَّ آماد تستشرف، وفي اي فضاء تضرب

احداقها السابرة؟ والى اي اكتناه وكشف تصبو؟

ذلك ان الكتابة، أيا كانت اوجاعها، وهمومها، وانكساراتها، ـ الكتابة الخلاقة، اعني ـ هي وقوف، واستشراف، ونفاذ للاحراق المكتنهة في الفضاء، وكشف، وصبوة. واذا امتنعت الكتابة ان تكون أياً من هذه، صارت نقشاً على المـاء لأصوات جوفاء، ورنين أصداء نحاسية في كهوف حالكة، وغدت حالة من بعثرة لاسيمائيه في عالم تتراكم فيه الاشياء وتتطاول صلدة، مغلقة، لا نملك مفاتيح لاكتشاف اغوارها الدالة، بل لا نعي اننا بحاجة الى مفاتيح، أو ان ثمة من مفاتيح، لها.

ولقد ظلت الكتابة، حتى في لجة التفتت والتشظي، وقوفاً، واستشرافاً، ونفاذاً في الفضاء، وكشفاً، وصبوة.
غير انها صارت وقوفاً والوجه مشيحٌ عن عالم الحلم، واستشرافاً والظهر الى التاريخ، ونفاذاً في فضاءات لا كما عهدنا الفضاءات، وكشفاً لعوالم اكثر ايلاماً، وفذاذة، ووحدة، وصبوة الى مائة شيء وشيء غريبة كلها عما كانت تصبو اليه الكتابة في مرحلة سابقة، وبين اكثر هذه الاشياء غرابة وإحداثاً للصدمة، وترويعاً في الدلالة، الـ . . . . . جنون

ـ ١٠ ـ

«لم يعد غير الجنون»،

كان قد نطق ادونيس حتى في رهوة الحلم، وهو يكتب يقين الولادة. فلقد كان يبصر التناقضات المرعبة التي تشرخ العالم، حتى والحلم يلفّه بغلالته، والتضادات الصاعقة التي تستقطب حول أطرافه، ويرى كيف تنغلق الاشياء، وينْبَهِمُ العالم، ويتحول كل فعل مبدع الى هواء، وكل مشروع وخطة وبرنامج الى ذرات هباء متقاطعة، متناثرة، مبعثرة تعجز حتى أن تشكل خطوطاً متصلة يعيها العقل ويأنس لفهمها الادراك.

وبدا لأدونيس، كما بدا لغيره، ان هذا العالم المنبهم، المبعثر، خارج على جميع القوانين التي تحكم العالم الطبيعي والمجتمع الطبيعي، فما يؤدي في غيره من العوالم الى (N) يؤدي فيه الى (N -) أو الى (M) أو الى اي شيء آخر لاعلاقة له بـ (N). واذا كان ١ + ١ = ٢ في عوالم اخرى تخضع لقوانين الوجود المعقولة، فان ١ + ١ في هذا العالم قد تساوى ٦، أو ٧ أو ٣ أو لا شيء، لاتبعاً لمتغيرات قابلة للتحديد والفهم، بل تبعاً لأي مصلحة، أو لأي قمع، أو لاي نفاق، أو لاي عملية تزوير أو ايهام وسحر ودجل فيزيائي أو ميتافيزيائي، دنيوي أو ديني، يستخـدمها الحاسبون. ولقد كان الحاسبون دائماً هم الذين خططوا ونفذوا، هم الحكام، والثـوار، والمفكـرون، والمخـطوفة ابصارهم بالرؤيا في تحالف مرعب، من حيث النتائج، مع سدنة الفكر المتخلف، ودهـاقنة القمع الروحي والجسدي المشدودين الى سقوف السماء تنزل لهم احكاماً وحدوداً تلغي الانسان وتنفي الفكر وتطعن التساؤل والبحث والنزوع. وكان الحلفاء، في كل شيء، يسعون الى ممارسة أعنف انواع خنق الانسان وحشره في علب سردينهم الجاهزة، وصنع دروع ضاغطة من فولاذ أوهامهم ومقاييسهم ونظرياتهم تشلّهُ عن الحركة حتى شهيقاً وزفيراً، وتزرق في عروقه مصلها لكي لا يجد مبرراً حتى لتحريك شفتيه أو فكيه في فعل الابتلاع.

و «لم يعد غير الجنون». نطق ادونيس، في ذروة إيمانه بالضرورة الحاسمة للفعل والتفكير والتحليل والبحث والتساؤل والتخطيط وسيطرة الوعي والفهم، ذلك ان العقل قد انهار.

ولم يعد غير الجنون . . . منقذاً مرجوّاً، وسيداً مخلصاً، بفعل ابداع وحيد؛ خلخلة العالم «العاقل» وتقويضه، تقويض الفكر الجاهز المعلَّب، ونقض اعمدة الهياكل التي شمخت على جثث المقتولين التي خلّفها رصاص الصرعات العقائدية والقومية والاقليمية والمحلية والعائلية والطائفية والقائلية والـ . . . أيَّةُ «إيَّة» شئت من سلسلة لا تنتهي . . يحفل بها قاموس هذه اللغة المباركة السحر «يةِ» الالهـ «يّة».

وبين صرخة ادونيس محتفياً بالجنون يومها، وآخر صرخاته احتفاء بالجنون الآن، **١٥** عاماً. وبين صرخته الاولى، وآخر صرخة ابتهال للجنون أقرأها الآن **١٥** عاماً. ولقد كان بين صرخة **ادونيس** للجنون وبين ابتهال جبران للجنون ربع قرن آخر.

هكذا نكتشف اننا مانزال نعيش في مسافة ابتهال للجنون، ولاجنون، منذ نصف قرن من الزمان، حين كنا نعانق الوهم المخاتل بأننا في حضرة العقل والانجاز والتحقق والعلم واليقين والتنوير والثورة العلمية الاشتراكية، لكن حتى الجنون انقلبت دلالته ولم يعد ما كان عليه، لم يعد الجنون الخلاق، الجنون القوة الفاعلة المبدعة التي تخترق موت الواقع والعقل بيقينها وغوريتها، بل لقد صار شيئاً آخر: انخلاعاً حقيقياً للعقل، الذي أصبح عاجزاً عجزاً مطلقاً عن فهم عالم كل ما يسوده اختراق للعقلاني، عبثيٌّ، خوارقيّ، غرائبي، اخرق.

- ١١ -

ومن المركز الذي لم يكن بعد قد بدأ بالتشظي حين صعدت صرخة **أدونيس** صوب ثقوب السماء الى احد الهوامش النائية، بعد **١٥** عاماً، يندلع صوت الجنون متلبّساً حنجرة عبدالعزيز المقالح، الذي كان قد امتاح من بئر الحلم حتى الثمالة، إلى ان اكتشف ان الحلم وغوايته لا يمنحان النشوة، بل الخُمارُ والصداع والتصدع، فانكفأ الى صرخة تبارك الجنون:

«وماذا. آه يا صنعاء
جنون رافض، نزق يمانيٌّ
وصوت قادم من آخر الدنيا.»

كما لاذ صوت آخر وآخر بالجنون، ملجأ للروح من انصعاقها امام عبثية العالم. ورحماً يمنح الشعور بالأمان، وقنبلة يُتسلَّحُ بها من أجل تقويض عالم اخرق. ها هوذا صوت عبداللطيف الربيع لا يهتف فقط للجنون، بل يتوحّد به تماماً:
«وهذا الجنون أنا»، ويستحيل الجنون بذلك الى مكوّن حميم من مكوّنات الذات: «**ومنتضياً صدق هذا الجنون الحميم**» كما هو لدى الشاعر نفسه.
وهاهوذا صوت شربل داغر ايضاً يبتهل للجنون، ثم يجعله الفعل المبدع الخلاق:

«اجعلي هذا الجنون
كرة ثلج
رقماً يتكاثر
. . . .
أجعلُ هذا الجنون

كرة ثلج
رقماً يتكاثر
يزعق، ينعق، يشهق، يبصق
يتشقق، يتفتق
ويدق طقس القبيلة.

اجعلُ هذا الجنون
وأملي
شهوة التردد
مقتلة الوضوح

□

الشرق يصحو.
هي ذي الارض تشتهي
شرراً برياً
ومن جهة المقالع تدب رائحة الرجال.»

غير ان هذا الجنون الخلاق المبدع، الذي غنى له الحالمون من **جبران** الى **عبداللطيف الربيع**، عبر عقود خمسة على الاقل، يسقط هو ذاته في لجّة العالم المرعبة، في نقطة ضغط الاعصار، فينكسر وينصعق، وينقلب كما ينقلب كل شيء آخر يضربه الاعصار، الى نقيضه، الى مالا علاقة له بالجنون الخلاق المبدع. الى ماهو انهيار لطاقة المواجهة، والبقاء، والخلق. هكذا يتحدث أدونيس نفسه عن الجنون بدلالته المألوفة، كما يتحدث عبداللطيف الربيع بالدلالة المألوفة نفسها، وكما يتحدث **عنه عبدالعزيز المقالح** بهذه الدلالة ايضاً. وهكذا يفعل الآخرون.

يحدث ذلك كله في زمن آخر: الزمن الجديد. زمن الانهيارات والتشظيّ، الزمن الذي يتحول فيه كل شيء عما كان عليه، حتى الشعر والشاعر، بل حتى الزمن والجنون عينهما. ويكتب عبداللطيف الربيع في مركز الخلخلة والزلزلة هذا: «**أنا شاعر الزمن الضائع بين العقل والجنون**»
كاشفاً تحول الزمن والجنون نفسهما وضياعهما في هذا العالم الجديد المرعب.

- ١٢ -

الزمن الضائع البَيْني، الزمن الذي مايزال بَيْنِّياً منذ ان بلوره **أدونيس** في صيغة البنية أوّل السبعينات، لكن مع فارق جوهرى: فلقد كان فيما رآه **أدونيس** في «**وقت بين الرماد والورد**» هجسٌ بحركة تفارق الرماد الـراهن الـطاغي متجهة نحو الورد. اما **البنيّة** التالية، كما رآها سرب من الشعراء وجيلٌ، وكما يراها الآن **عبداللطيف الربيع**، فهي زمن يتداعى من **الهوة باتجاه الهوة** الاعمق في زمن انقلاب المفاهيم، والتصورات، والاشياء وتفكك كل شيء وانهيار كل

شيء وفقدانه للمعنى

«انا شاعر الزمن الضائع
بين العقل والجنون
بين الفكرة والفعل
بين الخوف والخوف
بين السكين والوريد

انزع رأسي عن قدمي
أخلع عيني عن السماء
رأسي عن رقبة المدينة
وأبدأ
النهاية الاولى للقصيدة.»

ويا فاجعة البداية. ويا فاجعة أن يكون بَيْنيّاً بين وبين، لكن لا يكون على يمينك ويسارك نقيضان، الاول رماد والآخر ورد، يمنحك وجودهما الضدي، على الأقل، نعمة الأمل بأنك بشكل ما! بالصراع، أو الاستسلام، بالرجاء، أو اليأس؛ بالفعل أو الركود، بالقوة أو اليقين أو السحر أو المعجزة، تستيطع ان تأمل بأن تنتقل من الاسوأ منهما الى الافضل: كأن تكون بين الحزن والفرح، أو الموت والحياة فيظل لك فسحة من أمل مخاتل بأن تنتصر على الاسس ويشير الى الحياة. يا فاجعة هذه البينيّة التي يقف على كلا طرفيها الرعب ذاته، والموت ذاته، هكذا:

«بين الخوف والخوف»، «بين الفراغ والفراغ»
بين الفجيعة والموت»

في هذه الجغرافية التخيلية المرعبة التي يبتكرها الشعر الآن، والتي تتحول الى مداوات وعيه ولا وعيه في انكفاءاته، وإحباطاته، وجروحه، وصرخات احتجاجه، وبحثه، والخريطة المفتته للبينية المعرفية التي منها ينبع ويفيض.

- ١٣ -

حين قال لهم: «البحر من ورائكم، والعدو امامكم» واحرق السفن، فقد ترك لهم على الاقل نبض اليأس الواعد بهجمة تقصف بالعدو، فتفتح الامام، أو باسطورية خطوةٍ تمشي على الماء، فتفتح الوراء، وحين قال له:

«وسوى الروم خلف ظهرك روم فالى أي جانبيك تميل»

فلقد ترك له معضلة تُمْتِعُ البطل الخارق: أن يخترق احد الجانبين، أو معجزة ان يطاعن الروم والروم حتى ينصب رايته على الجبل! فعل البطل المعجز، اما في هذه الجغرافية التخيلية التي يبتكرها الشعر الحديث، فان أمامك ووراءك لاشيء سوى الموت، وان على جانبك الايمن، كما على جانبك الايسر، لاشيء سوى الموت، وانك من فوقك ومن تحتك لا تبصر غير الفجيعة، فالى اي اتجاهاتك تمضي، وأي ابعادك تتشوّف وترمي بباصرة الأمل أو اليأس. وانت، في كل حالاتك:

«مسور برؤوس المشانق»

كما رآها شاعر آخر هو عبدالكريم الرازحي، اليمنيّ الآخر الطالع من عتمة التاريخ يخاتله الامل، لتفجأه هذه الجغرافية التخيلية المرعبة وتحتل عروق صوره، ونعيق الفاظه، وشراسة تمزيقه لاوردته، ومخالبه التي تشرِّخ الوجه وتخندقه.

- ١٤ -

لقد خلق الشعر جغرافية تخيلية بهيجة في زمن الحلم، لم يكن ثمة من شيء سوى الأمام. كان الوراء تاريخاً ميتاً. وكهوفاً، وعفاريت، وجثثاً يغطيها الصديد. ولقد رآها خليل حاوي بجلاء ما بعده جلاء:

«أُمّاً تنفض عنها عفن التاريخ
واللعنة، والغيب الحزينا
تنفض الامس الذي حَجَّرَ
عينيها يواقيتاً بلا ضوء ونار
وبحيرات من الملح البوار.

تنفض الامس الحزينا
والمهينا،
ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتُصلّي
من ضفاف «الكنج» «للاردن»
«للنيل»
تصلي وتعين . .»

وكان للانسان اتجاه واحد فقط: **الأمام**، كان له السفر، والبحر، والبحث، والقوة وشهوة الاكتشاف، وغوايات المنارات القصّية، في آفاق مغلقة لكنها جاهزة للفتح. ولم يكن ثمة من ازمة، أو هاجس ينعق بالتردد. كان ثمة قوة واحدة تشدّ الانسان. ولذلك نشأت جغرافية تخيلية تقول! **المكان هو الطوبىٰ**، صار **النزوع** هاجس المبـدعـين. وإنتفىٰ **الحنـين**. خلق **أدونيس** ارض الغياب. وخلق **السياب** و**حاوي** يوتوبيا رحلات السندباد. وصار الرحيل والسفن والبحر لغة المرحلة ورموزها. حتى **يوسف الخال** ـ الذي عاد من رحيلة الفعلى الى الغرب ليعيش حمى بيروت وكهوفها وموات الارض الخراب في الوطن، ويبحث في احياء للراهن القائم ـ تحوّل، تخيلياً، في اتجاه الرحيل في جغرافية تخيلية ليس لها من بعد يستشرفه البصر سوى الأمام. وانتج ثلاثة من اكثر نصوص المرحلة نضجاً وجمالاً هي (الدعاء) و (السفر) و (العودة).

ورحلنا جميعاً: رحلنا زرافات زرافات، و**وحداناً وحداناً**، وأدخلنا القبيلة في وهم الرحيل الرمزي. ظننا أننا نقتلعها من شروشها ونحملها على اجنحتنا في رحيل مطهر، مخلّص، في بحار نقيّة، في سفن ليس على شاطىء رسوها إلا إمكانية واحدة: الخلاص، والتحقق، والاكتمال، وتحويل الحلم الى حقيقة.

ـ ١٥ ـ

ثم جاءت الجغرافية التخيلية الجديدة، بأغرب صيغة اعرفها في الشعر الحديث، وهي الصيغة التي اشرت إليها بالبينية! (بين X و Y). (بين . . وبين). (بين . . وبين). في تاريخ الشعر كله. واللغة كلها، لا اعرف مرحلة واحدة تصبح فيها هذه الصيغة سمة من سمات البنية اللغوية السائدة، حتى في أعنف عصور الخلخلات والثورات. حتى حين كان العرب، فعلاً، بين الجاهلية و الاسلام. الآن فقط، عبر عشرين سنة، يصبح عالم العربي كله عالقاً (بين . . . . وبين) متصوَّراً في صيغة كاسرة اخرى هي (إمّا . . . أو). ومن منالا يجد في ما وضعه في القلب أو على الورق من نصوص عشرات ال (بين . . . بينات) والـ (إما . . . اووات) منقوشة بحيرة يعجز عن ادراكها، احياناً، وعن تأملها وتغيرها، أحياناً؟ عودوا معي جميعكم الى نصوصكم يارفاق المتاهات، لتروا كيف نحن عالقون في مصيدة الـ «بين . . . بين» وشرك المتاهة التي على يمينها الموت وعلى يسارها الموت ومن فوقها ومن تحتها وفي القلب واللب منها لاشيء ينبض سوى موت فموت.

١٦

إلى أين ينتهي بنا هذا الحصار؟ إلى متى تستمر هذه الـ «بين . . . . بين» و الـ «إما . . . أو»؟ وهل سينتهي ؟ وهل سنصل إلى نقطة قرار. في هذا الجانب أو ذاك، في هذا الموقع أو ذاك، الحضيض أو

الذروة، لكنها ليست (بين . . . بين) ؟ ومتى ؟
ولن يغامر أحد في رأسه بقية من دماغ بتقديم أجوبه على هذه الاسئلة، حتى بـ (نعم) صغيرة على السؤال الثاني. فالمؤمن، حتى لو لدغ من جحر مرتين، لايلدغ خمساً. ولقد لدغتنا الاجوبة من جحورها أربعاً على الأقل. لقد قدّم شعر **حاوي والسياب** وجيلهما يقين رؤاه: «إن موتي انتصار». هتف **السياب**. لكن موته ـ وموت آلاف غيره ـ لم يكن سوى موت عادي، باهت، مثير للشفقة. وكان موت حسين مروة ومهدي عامل وغسان كنفاني أكثر فجيعة، لكنه لم يكن أشد نصاعة وتغييراً للعالم. ومانحن بأفضل حالاً. لن يكون موتنا انتصاراً. كما ان حياتنا ليست انتصاراً. سنموت موتاً عادياً باهتاً، مثيراً للشفقة، أكثر مما هو مثير للأسى. تماماً كما ان الحياة التي نحيا عادية، باهته، مثيرة للشفقة أكثر مما هي مثيرة للأسى. لقد مضى زمن المعجزات، والبطولات، وموت الفادين المخلّصين، زمن عناترة الوغى وآلهة الأساطير. مضوا وبقينا وحدنا، في تفاهة أيامنا الباردة، الكئيبة، التي تتخللها بين آن وآن ابتسامة لطفل تضيء الحياة: ومضة ثم تختفي كما يختفي البرق قريباً بعيداً ـ أيامنا التي تخلل كابوسها الآن بسمة أطفال فلسطين في مقالعها السخيّة وتمنح للحلم، فجأة نكهة جديدة وتعطيه رعشة حياة ونبض مصداقية بازغة. فيهرع الشعر إليها كأنما كان ينتظر قطرة مطر من مصداقية **في العالم الخارجي** تشدّه من جديد إلى مدار تماسكه وعضويته القديمين. لكن هل تتحول الومضة إلى شلال ضوء، ام يبتلعها الظلام السحيق الذي ابتلع عشرات غيرها؟ ذلك سؤال لا تجيب عليه الرغبة وشهوة ابتعاث الحلم، بل القوة والمستقبل. فأين هما؟

- ١٧ -

لقد سئم زهير بن ابي سلمى تكاليف الحياة، لأنه عاش ثمانين وها نحن قد سئمنا تكاليف الحياة وتفاهتها ورعب ثوانيها الراعفة (بين) كمّاشات القمع والارهاب التي تفتح أشداقها في سماء هذا الوطن ـ القبر من الماء إلى الماء و (بين) خَرَسنا الداخلي المرهق، وفي (ظلال) حكام هذا الوطن البهاليل، وتحت شفرات مقاصلهم، ونحن ما نزال في الثلاثين أو الاربعين أو ماقبلها أو ما (بينهما)، أو في الارحام. هاهو الطفل يولد بيننا خفاشاً عجوزاً، تماماً كما كان رآه **خليل حاوي** قبل أن يخرج من الكهف ليستحم في طهارة نهر الرماد ثم يرى الرؤيا:

«طفلهم يولد خفاشاً عجوزاً أين من يفني ويحي ويعيد»

غير ان ثمة فرقاً، وانه لفرق فاجع. نحن لم نعد سذجاً إلى درجة ان نسأل السؤال الذي ملأ فم **خليل حاوي**. فلقد انضجنا الموت، والرعب، والقمع، صرنا نعرف انه ليس ثمة مَنْ يفني ويحي ويعيد بين «مَهْديِّ» هذا الزمان، وابطاله المنتظرين. بل نعرف ان ثمة الكثيرين ممن يفنون، في زنزانات سجونهم، لكن ليس ثمة واحد ـ واحد فقط ـ يحي ويعيد الذي أفناه.

فلقد تفسَّخنا، وتفاصمنا، وانسلخنا، وتراحمنا، وتسايفنا، وتبعثرنا. لقد ـ في لجّة التفتت والتشظي التي فتَّتَ حتى التراكيب اللغوية ـ ضربنا التفتت فشقّنا أنصافاً وارباعاً واخماساً وتركنا نضرب اسداساً بأسداس. وهاجيل كامل منا يمضي في الدروب يسكن لاوعيه فيض غريب تفوح منه صور غريبة. هانحن نقتل الدورب والفضاء والخارج الداخل بحثاً، لكن لا كما بحث ديوجين بمصباحه عن الحقيقة ـ بل بحثنا . . عن . . . **نا** . . **عنّا**. هانحن نرى أطرافنا تقف على الارصفة تلوّح لنا ونحن عابرون ببلاهة ان «ثرثرة لا نهائية / تتقاذف مملكة من هباء / **لالزوم لأعضائي الآن** . . . فوق رأسي طاقية **مزخرفة** وتحت رأسي لا جسد». **عبداللطيف الربيع**.

وهانحن نبحث عن رؤوسنا فنجدها معلقة على أشجار السرو تحتمي كالعصافير من جليد الشتاء، أو **نحدّ في** ظلام النهار نبحث ببراءة وعفوية عن احداقنا التي غادرت دون وداع، وقلوبنا التي قفزت فجأة إلى مسارب السيارات. إننا لنعاين للمرة الأولى من تاريخ الثقافة والشعر ظاهرة مذهلة هي **انفصام الذات وتمزقها وتفتتها**: انفصام الواحد إلى اثنين أو ثلاث أو أربع، تفتت الذات إلى مئات. والعداء ينشب بين الذات وبينها، بين الشاعر وهو، بين الأنا وأناها. وإذا كان الشاعر القديم، مستنداً إلى معرفة غير مكتملة بالعالم والذات، وإلى التصنيف الكلاسيكي التقليدي للشخصية إلى عقل وقلب ونفس أو إلى جسد وروح، قد قال أحياناً ما يشعر بأنه شيء وان نفسه شيء «ذريني ونفسي» فان تصوره هذا كان بسيطاً عادياً (خاضعاً لمقولات عقلية ـ معرفية مرتبطة بتصوره للانسان والوجود) بالقياس إلى تفتت الذات المعاصرة والصيغ التدميرية التي يتجسد فيها انشطارها وتشطراتها.

كان الشاعر القديم يقول:

«والله، لو كرهت نفسي مصاحبتي لقلت، اذكرهت قربي لها: بيني»

مجسِّداً حتى في لحظة افتراض الانقسام تصوراً موحَّداً للذات، وكان يقول أيضاً:

«وتلفت عيني، فمذ خفيت عنى الطلول تلفَّت القلبُ»

أو يقول ان قلبه خصمٌ له في الحب. لكنه في كل ذلك كان يسعى إلى خلق تكوين جمالي فاتن، يستهوي العقل والقلب، وإلى اضفاء بعد أكثر غنىً وحركة وحيوية على العالم.

أما الشاعر الآن. أما نحن، فاننا منقسمون منفصمون بطريقة اخرى تماماً: طريقة تتجاوز العقلاني وتلغيه نابعة من العبثي، اللامعقول. **المِزَقْ ـ واقعي** (قارن مع الـ فوق ـ واقعي السريالي). الذي يجسد انهيار العلاقات بين مكونات الذات، كما بين أشياء العالم، وتضاربها، وتحوّل الوجود إلى كتلٍ من المتعاظلات المتنافرات المتناحرات المترامحات المتنافيات، إلى عالم مجنون، بالدلالة التقليدية المألوفة للجنون.

هاهو ذا **عبداللطيف الربيع** يرى رأسه متراكباً مع السماء، ويبصر الانفصامات والتفتت والمعاطلة التي تضرب كل شيء بانشراخاتها: الانا والعالم والنظام الطبيعي والقيمي:

«الاطفال يولمون (للفجيعة مائدة وعشاء/ الاطفال يغنون للشقوق/ وجثة الارض/ ملقاة على رصيف ../ بطاقتي الشخصيـة ليست أنا/ وأنا لستُ الآخر/ والآخر ليس هو/ وبصمة لاتكفي لاثبات الهوية/ أنزع رأسي عن قدمي/ أخلع عينى من السماء/ رأسي عن رقبة المدينة/ وأبدأ...»

وكما ينفصل الرأس عن (ني) تنفصل عن (ني) نفسي:

«الآن اقتربي ايتها الذاكرة/ فأنا عار من نفسي كالصلاة».

وتتساقط جميع أجزاء (ي) في اتجاهات **متباينة**:

«حين كنت على مسافة قريبة من يدي/ سقط رأسي من جيبى/ ولم أدفع عنه اللقمة الاخيرة.»

«وأنفض عني الامان وأنظر/ في ساعة العمر ـ اخلع عيني/ وابحث عن فردة اللقمة المرة اللمعان ـ وهذى الحذاء.»

وتختل العلاقات المكانية ـ الفراغية بين مكوّنات ذات (ي) ووجود (ي)، أصبح أنا الطريق لا الى نقطة اخرى في الفراغ بل إلى نقطة لا أصلها إلا بالاتجاه عبر مشاعري القائمة الآن في فراغ آخر خارج ذات (ي):

«ابتسم واتجه صوب حزنك/ هذا الطريق الوحيد المؤدي اليك»

وينقسم كل ما فيّ، كل اعضائي مثنى وثلاث ورباع :

«وانظر نحوك/ في فسحة بين قلبي وقلبي»

تنقلب العلاقات وتنكس نهائياً بين وجود (ي) وعدم (ي)، بين جسدي وجثتي، بين حياة (ي) وموت (ي) :

«جثتي العارية/ كيف انظر في جثتي العارية؟/ كيف تلبسني جثتي العارية؟»
«واذكر اني حفرت مراسيم دفني/ وقبلت أرملة/ وابتسمت لكلب أنيق/ يموت ببطء»

وأصبح آخر، كائناً في زمان آخر ومكان آخر، لا واحداً منفصماً وحسب :

«هذا ما اكتشفته بعد موتي»

- ١٨ -

بل إن انقلاب العلاقات بين الذات ومكوّناتها ليبلغ حدّاً أبعد من هذاكله؟ ففي كل الانقسامات التي سبقت ظلّت الذات ـ الانا مركز الفعل ومصدره، او ظلت تحتل مكانة الفاعل اللغوي، وحتى حين تحّول الجزء الى فاعل لغوي : «**سقط في رأسي**»، فقد ظلت الذات ـ الانا مصدر الرؤية الشعرية، ومركز القول ومنبعه، لكن هذه العلاقة تنقلب في نصوص اخرى، فتغدو الذات في موقع **المفعولية** على المستويين التصوري واللغوي، وتكاد هذه السمة ان تميّز شعر **عبدالعزيز المقالح** حيث تصبح الانا **مفعولاً به**، ويحتل مكوّن من مكونات الذات موقع الفاعلية، كما في المقاطع التالية :

«يكتبني دمي / يرسم صورتي واسمي / وصورة الارض التي احببت»

«يتأبطني حزني/ أحمله في تابوت الكلمات/ يحملني في تابوت الايام»

«يكتبني دمي/ يوقفني في النقش شاهداً للعصر. ».

ويصل الانفصام ذروة من ذراه التصورية حين يتم لحظة الموت (اي لحظة أموت انا كليٍّ، فعليا) فيموت الانسان بدون (ـه) = بدون (هو) = بدونه :

«وتغمض عينيك ـ تقرأ ـ تقرأ/ فلا تجد كلمة العزاء
«المناسبة»/ فتكتشف انك تموت بدونك/ وحيداً وحيداً. »

- ١٩ -

وتصل الذات ـ الأنا الى ذروة الوعي بانفصامها حين تتحول الى آخر بصورة مطلقة حقيقية، لاعلى مستوى التعارض فيزيائى ـ ميتافيزيائي (قبل الموت ـ بعد الموت)، بل على مستوى الوجود الفيزيائي ذاته، الوجود ـ في العالم، والكينونة الاجتماعية. حيث تحتل الذات مكانة الآخر ونفسها في آن واحد، وتتم بين (هما) التبادلات التقليدية ـ الطقسية التي تتم بين أي كائنين اجتماعيين مستقلين. وتتساوى الذات ـ الآخر في هذه الحالة مع **أي آخر آخر**.

فتقدم إليها الذات ـ الانا هدايا كما تقدمها لأي آخر آخر. وتكتمل آخرية الذات عند **عبداللطيف الربيع** حين يكتب قصيدة بعنوان (**أقول واستغفر الله**)، تحمل الاهداء التالي : «**اليَّ والى عبدالكريم**».

وكما تعي الذات انفصامها، وتقرُّبه، وتتعامل معه بوصفه الآن حقيقة وجودية راسخة، كذلك تعي الاشياء في العالم الخارجي انفصام الذات، وتتعامل معها بوصفها ذاتاً منفصمة. وفي هذه الحالة تتحول الذات من موقع الفاعلية في العالم والاشياء الى موقع المفعولية لها. من كونها فاعلاً تصورياً ولغوياً الى كونها مفعولاً به تصورياً ولغوياً أيضاً. عبداللطيف الربيع من جديد:

«تحزن صنعاء/ فتكتبني في القصيدة»

«اعبر خلف النبوءة/ تاج من الخوف يلبسني كالصلاة.»

ويصير الانفصام والتفتت مكوِّن معرفة الآخرين ايضاً بالذات. لا معرفة الذات بنفسها فقط، ويتطابق ادراكهم لتفتتها مع ادراكها هي لهذا التفتت. ولا يعود الامر تجربة شعورية داخلية، بل يتحول الى واقع حسي خارجي تماماً، فستبحث الحبيبة عن حبيبها «بينة»، في هذه الاستحالة اللغوية الكاملة التي تلغي بينيّة ظرف المكان «بين» وتحيله من توسط مكاني بين مكانين مختلفين أو اكثر الى تماهٍ مطلق مع الذات الواحدة التي لم تعد واحدة، بل تشتّتتْ:

«وأنا ـ تقلّب ذاكرتي/ دفتراً دفتراً/ ثم تدرس كوفية القلب/ تبحث عنيّ بيني/ فلا نلتقي في سرير اللغة.»

وهكذا تخترق اللغة جدار الممكن التصوري لتدخل ملكوت المستحيل التصوري، في صراع حاد مع الممكن اللغوي، وتعيد، بذلك، تشكيل الواقع المادي واللغوي تماماً وتحيله الى ممكن تصوري ـ لغوي جديد. غير انه ممكن يرشح الرعب والفجيعة والتمزق (لا روعة الحلم والنزوع الى يوتوبيا قصيّة)؛ ولقد كان عبداللطيف الربيع قال، في مكان آخر:

«انا مستحيل الابد/ وامكان المستحيل.»

«أرحل حين اصل/ اخرج على لغتي/ وألبس رقصة الخروج/ أنا غجري العائلة المقدسة.»

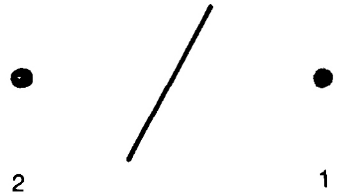
(لكن، ايها الغجريُّ الوديع، ياعبد اللطيف، أوما يزال ثمة «عائلة مقدسة»؟ وعن اي عائلة مقدسة تقول؟ وعن ايٍّ تخرج، والعائلة المقدسة لم تعد «داخلاً» واحداً متماسكاً «تخرج» عليه، بل صارت فتاتاً متناثراً في ولائم صحراء أبدية شاسعة كأسى القلب؟)

ـ ٢٠ ـ

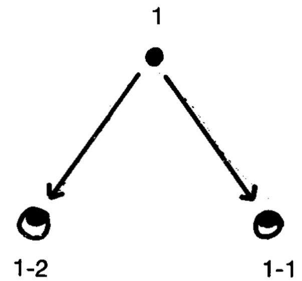
وكما يضرب الانفصام والتفتت الذات، ويضرب العالم الخارجي، كذلك يضرب الآخر ـ الانساني، وكل ذات أخرى، عبداللطيف الربيع:

«المسافة واقفة بيننا/ أنت تعرف أنك أبعد منك / وتعرف اني قريب إليّ/ اذن ../ لا طريق إليك / يؤدي إليّ/ إذن لا طريق إليّ يؤدي إليك/ المسافة واقفة بيننا.»

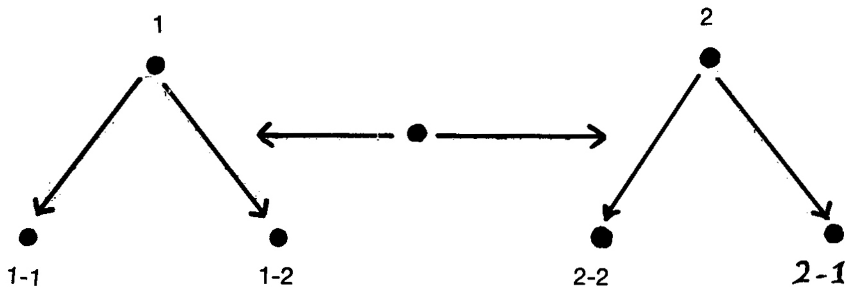
في هذا التشكيل الخماسي المرعب للعالم، الذي يتجاوز جميع مستويات الانفصام المألوفه، ذات الطابع الثنائي عادة، اي الذي يتمثل بين نقطتين أو كائنين بالطريقة التالية:



أو يتمثل في انفصام الواحد الى اثنين، كما يلي:



ليصبح مجرّة انقسامات وتشطرات وتناثرات، بالشكل التالي:



ويتمرأى هذا التشكيل الانفصامي التفتتي في الآخر ـ الميت، كما يتمرأى في الذات الممزقه، والآخرين الاحياء ـ الاموات، عبداللطيف الربيع في رثاء عبدالله حمدان (موت حقيقي):

«إن جيلاً سيأتي/ ويمسح عن وجهك الجسد الميت»

ثم في رصد أموات غير حقيقيين:

«والاصدقاء/ أراهم وقد دخلوا قبر أجسادهم/ أراني! انام على جثتي/ فنمشي الى كفن كالمدينة/ نرقب اشلاءنا.»

بل ان الانفصام والتفتت يتسعان الى ان يشرخا العالم كله، لا العالم الفيزيائي فقط، بل العالم الميتافيزيائي ايضاً. ها هوذا العالم الفيزيائي مشروخاً عند عبدالعزيز المقالح:

«التفاحة نصفان/ نصف لليل، ونصف للشمس نصف للتجربة الكبرى/ والنصف الآخر للاحزان فمتى يجتمع النصفان»

وها هو عالم المجردات والميتافيزياء ينشرخ عند عبداللطيف الربيع:

«هذا الزمان المصاب/ بانفصام الشخصية»

ويصل انفصامه حدّ ان يموت الموت، في انقلاب جذري للتكوين الجوهري للوجود ـ العدم:

«لماذا أبقى أنا/ ويموت صديقي الموت.»

ـ ٢١ ـ

اذا كانت اقحامات كهذه، لغوية وتصورية، نادرة في الشعر قبل سنوات فقط. وفي شعر شعراء من مثل عبدالعزيز المقالح بالذات، فانها الآن دم في نسيج اللغة الشعرية نابض، متميز، ونسغ لها. غير ان التنامي الكمي ليس السمة الهامة، بل إن ثمة فرقاً نوعياً أيضاً بين طبيعة الاقحامات في الستينات، مثلاً، وطبيعتها الراهنة. وهو فرق ينبع من طبيعة العلاقات الدلالية التي تتجلى في التشكيل اللغوي. ووظيفة هذه العلاقات في آن واحد. حين يقول عبدالعزيز المقالح، مثلاً، عام ١٩٧٨:

«كل صباح أخلع عيني كي لا تبصر أظفار الموت/ اخلع أذني ـ كل مساء ـ كي لا تسمع اخبار الموت/ اخلع نفسي من لغة المرتدين/ من عصر □ الانسان○ القاتل»

فان الانفصام بين الأنا (الكل) والعين، الاذن، النفس (الجزء) انفصام دال بالآلية المألوفة في دلالة اللغة الشعرية: وهو تكوين عقلاني، منطقي، هو يؤدي وظيفة محددة واضحة. ان (أخلع عيني، اذني، نفسي) هنا ليست إلا درجة اعلى من درجات (الابتعاد عنه) ووضع الذات في موضع المستنكر لفعل معين. اي ان العلاقة بين (اخلع عيني) وبين (اغمض عيني) لكي لا ترى هذا الواقع الرهيب، علاقة مجاورة. من النمط المألوف الذي حدده أرسطو فيها اسماه «الجنس ـ النوع». ووظيفة النقلة اللغوية من الاغماض الى الخلع تحقيق ما اسماه البلاغيون «المبالغة» أو تأكيد الفكرة وابرازها. ويصدق الامر نفسه على (أخلع اذني) بازاء (أصمّ اذني)، وعلى (أخلع نفسي) بازاء (ابرىء نفسي) أو (أنأى بنفسي). ودلالات الانفصام هنا دلالات موضعية محددة ومحدودة.

اما المرحلة الراهنة، فان الانفصام بين الذات والذات، أو بينها وبين اجزائها، ذو بنية تصورية مغايرة ويتجسد في بنية لغوية مغايرة، ويحقق وظيفة (اذا كان ممكناً تحديد وظيفة له) مغايرة كذلك. وتتجلى هذه المغايرة

من خلال المقارنة بين المقطع السابق واي من التشكيلات التالية للشاعر نفسه، التي كتبت بين ١٩٨٢ و ١٩٨٦ (مرثيةً، طبعاً، في سياق النص الكلي الذي تنتمي اليه):

جسدي زنزانة افكاري/ ضيّعني جلدي»
«اخرج من جمجمتي سيفاً أحمر/ صوتاً عمدّه الدم.»
«بعد ثوانٍ مرة يسقط/ عني جسدي/ ويصعد الروح الكبير من اوجاعه»

فالانفصام هنا، والتشظي، والتفتت ليست لعبة بلاغية، إنها تجسيد لما ضرب الذات من انهيارات أدت الى هذا الانقسام الثلاثي المرهق في الصورة الاخيرة، حيث يسقط الجسد، من جهة، ويصعد الروح الكبير من اوجاعه، ويبقى «أنا» الراوي ـ المتحدث، رغم ذلك كله، راوياً متحدثاً. وفي هذا الانقسام الثلاثي تجاوز للثنائية التقليدية: روح/ جسد في وحدة متكاملة، وبروز لثلاث ذوات متعارضة.

ولقد انهارت الذات وتشظت، فيما يبدو فقداناً لمعقولية التصور، والعالم، واللغة، وانهياراً للنظام المعرفي، والطبيعي في الذات وفي العالم. وما في ذلك كله حتى إيماضة عن غرابة.
أَوَلَمْ يفقد العالم عقله؟

ـ ٢٢ ـ

بلى
لقد فقد العالم عقله، وتناسقه، وتكوينة العضوي، وانهار نظام الاشياء فيه. بل فقد العقلُ، العقلَ.
كما فقدناه نحن، فلم يعد لدينا ما نعطيه إياه: **«سيدي العقل، اعطيك لغواً/ وأحجب مملكة من جسد.» ـ عبداللطيف الربيع ـ**
ولقد فقد العالمُ العالمَ، فقدت اللغةُ اللغةَ. فقدتُ أنا إياى **فقدت ذي** (لكن، لماذا دَخلتْ النونُ قسراً لتربط أنا فاعلاً بأنا مفعولاً، نابعة من الموروث التقليدي الترابطي العقلاني للوجود؟ أريد ان أُلغيَ النونَ، والقسْر، وقمع التقليد والقوالب والقواعد والوجود القديم فاكتب:
«أنا فقدت + ي = فقدتيِ.»

هكذا اكتب المستحيل اللغوي، واخلق لغة المحال، لغة التضاد المرعب، المفارقة الضدية السوداء، التناقض الفعلي، لغة نفي الذات لذاتها. **نفي الذاتِ الذاتَ**، وأعلن الحرب على الرؤية القديمة للعالم وعلى قمعها، لأنني ارى كل شيء على هذه الشاكلة، يفضح المستحيل، والتناقضات المرعبة، ويقلب صورة العالم القديم بلغة عبداللطيف الربيع، انقلاب التصور واللغة إذ أصبح:

«ما ينفع الناس يذهب جفاء ويبقى الزبد»

وعصفت الخلخلة بالعالم، فدمرت العلاقات الطبيعية، والعقلانية، فيه. وحين يجتلي الشاعر علاقات «عقلانية، منطقية» فانها تفصح عن نفسها بسرعة وتنكشف مخاتلتها، وتبدو بوضوح علاقات يحكمها منطق اللاعقل. منطق الجنون:

«لأن لديّ ما أقول/ أنام مبكراً/ ولا افكر بقراءة جرائد الصباح»

وذا كان ثمة نمط مبهم من العلاقات «المنطقية» في هذه الابيات، فانها سرعان ما تندثر اذ تستمر القصيدة، باحثة هي بذاتها عن علاقات منطقية ومنتهية الى:

«هنـاك علاقـة منـطقيـة/ بين ، . ، . . / وعلاقة منطقية/ بين اللبن والاطفال واللصوص/ هناك علاقة منطقية/ بين مراحيض البورسلان/ والرؤوس البيضاء/ الموتى كثيراً ما يثرثرون في موتهم، ليت لي نفس الشجاعة.»

وتبدو الخلخلة خصيصة للرؤية الفردية بقدر ما هي خصيصة للرؤيا الجماعية، فالعلاقات السائدة في العالم الخارجي هي ايضاً عبثية، لا معقولة، مجنونة:

«حين أُدْمِنُ الفلاحة/ أُمْنَح رخصة لاستيراد البلاستيك،/ وحين افكر بالغابة اكتشف العصيّ/ وحين افكر بالسرعة ا كتشف الرصاصة.»

وتبدو الخلخلة والعبثية ضاربتين في كل شيء، تقلبان مدارات الزمن ومنطق حدوث الفعل في زمن رياضي خاضع لمنطق التسلسل الزمني من . . الى . . من ماض الى حاضر الى مستقبل:

«لأنني لم أحارب/ أُخِذْتُ أسيراً في حرب قادمة»

بلى.
لقد انقلب العالم تماماً. وتعاكست قيمه، ومكوناته، ودلالاته. تحوّل من نظام سيمائي مشحون بالدلالات الى غابة سيمائية مستعصية على القراءة. تحوّلت الاشياء كلها، من أوسعها رحابة الى اشدها ضيقاً، وانقلبت عاساً على رقبٍ:

«اعرف أن النفايات تولد المعرفة/ تزحف ديدان الكتف الى قمامة الرأس/ ويتبرز الجسد اعضاءه خلف جدران البرلمانات/ فتكون الفكرة/ الجسد الضجة، والفكرة بلهارسيا الصمت»

يصبح الزمن مجنوناً بقيمه:

«هذا زمن يملك فيه القاتل/ حق العفو عن المقتول»

وكينونات جوهرية كالوطن فارغه من دلالاتها الطبيعية المألوفة وواقعية خارج السياقات التي كانت تقع فيها، ومنقلبة العلاقة بما حولها وما فيها. يغدو الانسان الذي يقدّس الوطن ويحتمي به ويحميه، بحاجة الى ملاذ منه. عبداللطيف الربيع ايضاً:

«فلا انت ايتها الارض/ فراش الفكرة/ ولا انت أيتها السماء/ المعطف المناسب للاحتماء من الوطن.»

وصار الانسان يصرخ لا «احرسوني، من الاعداء» بل **«احرسوني من الاصدقاء»** كما صرخ **عبدالعزيز المقالح**، وكما صرخ **محمود درويش «ويسلمنا العدو الى أهالينا»**. وصار للوطن هذه القسمات البشعة:

«لم يعد وطناً/ بعد أن أدمنَ الذلَّ والخوف/ أقبيةً صار للجثث المستباحة/ خارطة

للخواء . . ومزرعة للصوص»

وكما صرخ قاسم حداد «دعوه يتهدم»، يصرخ عبدالعزيز المقالح :

«فلا تدفنوه/ ارفعوا علم الشهداء عن الجسد المعفن/ عن وطن لايجيد اختيار الحياة أو الموت/ يأكل ابناءه في السلام/ وابناؤه يستبيحون صورته في الحروب/ ابحثوا في الرمال القـديمة عن لغة لا تمارس دور النعامة/ في الحرب والسلم،/ عن لغة كالنبوّه لا تبرد الكلمات على ساقها/ لا تخون . . »

بلى.
لقد أصبح الوطن هو المنفى، وانقلب اللاّعَم. وكما حدث لشيء كالوطن ما حدث له، حدث مثاله لكينونة أخرى هي «الشعب».
وصار :

«ملقى في فراش الموت / مصلوب على خشب من الاوهام/ يخرج من ظلام . . للظلام/ ومن قبور . . للقبور/ ومن منفى بلا وطن/ إلى وطن هو المنفى/ ومن حقد له سبب/ إلى حقد بلا سبب»

لكن، آه منك وآه عليك ياأنت ياعبدالعزيز. أبحث اذن في الرمال القديمة؟ أَوَلَمْ نَكُ نبحث خلال هذه العقود كلها في الرمال القديمة وفي الشواطىء القصية عن مثل هذه اللغة التي تريد، اللغة التي لا تخون؟ أَوَلَمْ نجد لغة كالنبوّة زمناً، ثم انزلقت من بين أصابعنا وشفاهنا كالحلم وغادرت في رمال قديمة ـ جديدة قاتلة لايخرج منها إلا الجفاف والموت والهياكل المتكلسة المتفتتة؟ أجل. إنها لآه منك : آه منك ومني ومنّا،
وإنها لآه عليك : آه عليك وعليّ وعلينا
أو مانزال، اذن؟

ـ ٢٣ ـ

والآن
ما الذي يلي؟
بل.
هل يلي من شيء؟
ام ان الحركة انعدمت. قَررَنْا وقرّ العالم والحيُّ والموتُ والنحن وانا؟ وركد كل شيء؟
أم أننا
ننتظر؟
نَنْ تَظِرُ؟
نَ نْ تَ ظِ رُ؟
نَ ظ رُ؟ في مأل/ ملأ/ لأم/ ألم/ أمل/ لمأ/
اكتشف فجأة ان الانتظار هو وضع من النظر. وقد أضيفت إليه ن ت. لكن، ايها الرب، أعنِّي على السؤال : أي ال ن ن هي التي اضيفت؟ وأيها هي الأصل؟ وأعنيٍّ على الخروج من شرَكِ هذا التفتيت الذي لا يقود إلا

إلى حيرة السؤال وضياع العقل في تأمل قاتل. هل النون (١) ام (٢)؟ وما الفرق؟ ولماذا؟ ثم أعنيٍّ أيضاً، ايها الرب، على السؤال: لماذا كل تقليبات أمل ألم ولغو فارغ وهراء يمتلىء بها ملأ؟ بل يتكوّن منها هذا الملأ؟
لكن، لا تعنيٍّ على الانتظار.
ولا على الكتابة.

أعنيٍّ فقط على القول: ل ت س ط ق ال ك تـ بـ ا ة و ي ط ق س ال ا ظ ت ا ن ر. و ت ث ا ف ت ن ك م ال ا ب ودي،
لكن، أيها الربُّ، أَوَ نقلبت الاشياء الى هذه الدرجة من اللامعقولية، **والزِّمِقْ ـ واقعية**، و اختلال العالم؟
إنني لأسأل وأنا على يقين، سؤال المواهم المخاتل، وأننى لأسمع الصوت يقول:

«بلى . . . لقد . .
الى ان صار الزمن . . زمن الأسماء المقلوبة، والاشياء المقلوبة» مع عبدالعزيز المقالح، وصار **«النهر يسير بعكس المجرى»** معه أيضاً:
ولم يبق لنا من شيء إلا ان نصير نحن أيضاً النهر ونسير بعكس المجرى، المسار الوحيد المجنون الذي قد يكون قادراً على أن ينبض، خارج هذا الـزمن **«زمن السلم ـ الحـرب/ زمن الصلوات ـ الصفقـات»** بنبض روح جديدة، ولغة شعرية اكثر رحمة بنا وبعذاباتنا وانشراخاتنا وتشظينا.

«لم يعد غير الجنون»
فلنمضِ اذن، يارفاق المتاهات
لنسرع، ويحك يا قاسم، يا عبداللطيف، يا عبدالعزيز، يا ادونيس، ايها الصوت الضائع في البرية، ياصوتنا نحن وعشرات الذين عشقوا وصَبَوْا وانقضوا مثلنا. لنسرع علينا نلحق بجلودنا التي هربت منا. ويا ويحكم ايها الصحب،
من يعلّق جلودنا حين تسقط منها بقية الذي . .
(تعرفون الـ كان قبل الذي وبعد الذي؟)
على خشبة جافة
ويدعو لترحمنا الطيور الجارحة
فتعفّ عن
جثثنا
ثم تجفل عنها
ونحن نخرج منها. نحفر قبورنا بأناة/ بلهفة
وتطمرنا بعيون/ غاضبة
محايدة ثم يقوم كل منا

ثم بطمر الآخر، بعد طقوس
وداع وثنية تعقدنا
نسقط ونتبادل
فيها

- ٢٤ -

كان شاعر عربي، بين المعدودين من ابطال تاريخنا، هو الذي قال:

«فلو أن قومي أنطقتني رماحهم نطقتُ
ولكن الرماح أَجَرَّتِ.»

أجل، لقد خرست الرماح فارساً فذاً، شاعراً رائعاً، وما اخرسته عن النطق به هو ان يقول كلمة واحدة في بطولة قومه، في شجاعتهم على القتال، وبأسهم، وصمودهم. اما كيف اخرسته الرماح، فذلك من فعل الشعر المبدع الخلاق: لقد اخرسته الرماح بعجزها عن الفعل، الرماح التي لم تشهرها القبيلة في قتال، اخرسته الرماح بغيابها عن المعركة - لأن قومه لم يحاربوا - لا بحضورها.

وبيت عمرو بن معد يكرب هذا يثير قضية على قدر عظيم من الاهمية على المستوى النظري لمناقشة العلاقة بين الابداع والعالم. هل يمكن للشعر ان يولِّد صورة بطولية للعالم الخارجي، اذا كان العالم الخارجي نفسة خالياً من هذه البطولة؟ هل يمكن للشاعر الفرد، المخلص لنفسه وقيمه ورؤيته للاشياء، ان «ينطق» شعراً عضوياً. نابضاً بالحياة، والصراع، وتقديس القيم والحفاظ عليها، اذا كان المجتمع الذي ينتمي اليه الا يملك هذه الخصائص في ذاته، في سلوكه، في تعامله مع العالم؟ أو، على الأقل، على مستوى الرغبة والارادة والتشهيّ؟

- ٢٥ -

قد لا تبرز أهمية هذا البيت، وهذه الاسئلة، بصورة فورية في سياق ما اكتبه الآن، وما أبلوره من انهيار وتفتت في الشعر، في العالم، لكن شيئاً من التأمل يجلو أن للبيت والاسئلة وقعاً خاصاً حين نكون في معرض مناقشة الشعر الحديث، وما يقوله بعض النقاد والدارسين من انه يعاني «ازمة» في الابداع، وفي التلاحم بالحياة، وفي قدرته على الوصول الى «الجماهير» - هذه الكلمة العجائبية! - الخ . . ولقد عبرتُ في مناسبات سابقة اكثر ملاءمة لمناقشة الموضوع عن إحساسي بأن الشعر، على مستوى الابداع، لا يمر بأزمة اطلاقاً، واقترحت ان ما يكتب الآن من شعر يفوق في امتيازه وثرائه وتنوعه كثيراً مما كتب في مرحلة سابقة، وأننا على مستوى النص المفرد من حيث ثراء التجربة وتنوعها ومن حيث اللغة والصورة والايقاع، نملك نصوصاً الآن ليس في شعر المرحلة الماضية الكثير مما يضاهيها. كما اقترحت ان اللحظة الراهنة للشعر تمثل مفصلاً حاسماً من التغير والتحوّل، ولا تمثل نقطة تقهقر أو تأزم أو عجز أو خواء. واعدت الشعور بالازمة الى

انهيار المشروع التحرري - القومي - العلماني - الثوري الذي وصل ذروته في نهايات الستينات، والى تبدد ما أسميته بـ «الاجماع». وكان وراء هذا التصور إدراك للعلاقة الجوهرية بين الشعر والعالم في مرحلة الاجماع، وكون الشعر فيها يمتاح منه، ويجسّد، بنيّه معرفة نابعة من هذا الاجماع ومن بنية سياسية - اجتماعية - نفسية سائدة ذات طوابع أسميتها بـ «العضوية» وبين ما يتضمنه هذا التصور ان انهيار الاجماع والمشروع الذي مثّله، خَلقَ حالة من الجوفائية والفراغ، تحيط بالشعر، وتتشكل على المستوى السياسي - الاجتماعي - الثقافي العام. داخل الشعر. اي أن الاطار المرجعي الذي صار على الشعر أن يتنامى فيه لم يعد يسمح بلهجة شعرية «بطولية»

صدامية، صراعية، جماهيرية، عضوية، وتكوّن، هكذا وضع كان سيبدو فيه اي شاعر ينتج قصيدة من النمط الذي ساد في مرحلة النمو العضوي السابقة، دون كيشوتاً جديداً، بل طاحونة هواء فارغة تجعجع ولا طحن، بل مضحكاً ومثيراً للشفقة. وبحدس وادراك عميقين لجوهر الوضع، انصرف الشعر عن هذه المجالات التصورية، الشعرية، اللغوية، وماتت فيه، أول ما ماتت، شخصية البطل: الفرد المنقذ، الفادي، المخلّص، إله الخير والعطاء والبعث. وتجسّد هذا في أبلغ صوره في اندثار شعر الاسطورة الذي كان قد ساد في مرحلة الاجماع الرؤيوي والانفعالي، مرحلة الوجود العضوي للعالم والانسان والفن. كما تجدّ أيضاً في صورة فاجعه، في انهيار اليقينية والوثوقية والتقريرية التي تقدّم تصوراً كلياً جاهزاً للعالم، وتوقن تماماً بتحقق الحلم، وتستخدم الجملة الجازمة المقررّة «المبتدأ أو الخبر من النمط البسيط: أنا رجل» لتعبر عن هذه اليقينية والوثوقية والتقريرية. وسأختار احدى اكثر صور هذا الانهيار أهمية واعمقها دلالة: وهي انهيار اليقين الفردي، لا الجماعي فقط، بمعنى كل ما آمَنَتْ به الذات، وانبجاس الشك الحقيقي، لا الذهني، في امتلاك العالم للمعنى، وفي جدوى المنطلقات التي صدرت عنها الذات في المرحلة العضوية. وابرز مثلين على هذا الانهيار تقوُّضُ عالم خليل حاوي الفاجع الذي انتهى، شعرياً، **بالرعد الجريح**، وحياتياً بانتحاره، والثاني انكسار شعر أدونيس، في ذروة تحقق انجازه الفني، وانفتاح دائرة الوجود التي كان قد أكمل رسمها مع صدور «**مفرد بصيغة الجمع**»، وعودته الى البدايات. واذا كانت حالة حاوي معروفة الى حدِ ما، وتغنيني بذلك عن مناقشتها، فان مفصل الانكسار في شعر ادونيس لم ينجلِ فيما يبدو لي لدارسي شعره أو للقارىء العربي بصورة عامة، ولذلك سأناقش هذا البعد من شعره مستخدماً النصوص بعيدة الاهمية التي كتبها في «زمن الحصار» بين ١٩٨٢ ـ ١٩٨٥.

ليس ثمة ما يعبر عن مفصل الانكسار، والانهيار، والتفتت في عالم أدونيس الشعري بما يفوق في بلاغته وإيجازه هذا المقطع المركزي في تجربته الشعرية كلها بعد ١٩٨٢، والذي يأتي خاتمة وتتويجاً لمرارات نص طويل عنوانه (صحراء II) يسبقه نص آخر عنوانه (صحراء I):

«كل ذاك اليقين الذي عشته، يتلاشى/ كل تلك المشاكل من شهواتي واشيائها تتلاشى/
كل ما كان بيني وبين الوجوه المضيئة في هجرتي، تتلاشى/ ابدأ الآن من أولٍ ..
يتساقطون، ـ الارض خيط من دخان/ واظن ان الوقت قافلة/ تسير وراءه ../ شغفي
هنا والآن، تيهٌ/ وشكيِّتي ان النهاية لا تزال بداية ...»

إن في هذا النص لتدميراً كاملاً وكلياً لعالم أدونيس منذ بدأ كتابة الشعر، والفعل الجماعي الناضج، الى لحظة الكتابة هذه، فهو تدمير لليقين، اولاً، لكل اليقين، في حياة شاعر لا يميزه شيء كما يميزه اليقين، رغم كل دعواته الى الشك والتساؤل والتهديم، وهو أيضاً لا تدمير لجذوة الحيوية والشبق الفكري ـ الروحي ـ الشعري الذي هو جوهر وجوده، وهو، كذلك، تدمير للعماد الثالث من أعمدة وجود أدونيس، وهيكل عبادته الوحيد: توحده بالآخر، بالأنقياء الذين لهم وبهم وعليهم كان يسعىٰ الى البناء بيقين وتوهج كليين، وفداحة هذا التدمير انه يحدث للمرة الاولى في شعر شاعر كان يخترق كل النكبات والانهيارات، رائياً مداها وفداحتها، ومنتصراً عليها داخلياً، وفي نسيج القصيدة، في آن واحد. وسرُّ ذلك انه كان دائماً، كما قال في «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»

كان توحده بالآخر سر بقاء، وقوةً تنشل النفس من جُبِّ اليأس، اما هنا فانه يعترف، بهذه اللغة البسيطة المباشرة، هذا الاعتراف الهامس الكسير:

«كل ما كان بيني وبين الوجوه المضيئة في هجرتي تتلاشى»

وينهار العالم: ينهار. هذه المرة، انهياراً يبدو أزلياً. وتقف الذات المفجوعة، وحيدة، للمرة الأولى: لا يقين يبقى، ولا توهج شهوة، ولا وشائج بينابيع البقاء،
هكذا يكتمل التقوّضُ، ويلفُّ الموتُ الروحَ والجدَ والشِعرَ، ولقد كانت الجملة التي سبقت هذا المقطع الأخير في نص ادونيس هي:

«والقصيدة قالت وداعاً»

حتى الشعر يهجر الانسان، ويتلاشى. وتنعدم القدرة على القول: «أعرف» فتأتي الجملة الوحيدة التي تستقرىء الكائن مستخدمة فعل الظن:

«وأظن أن الوقت قافلة . . .»

آه
ما أكمل الفاجعة. وما أعظم بقاءها. وما أَدْوَمَ ديمومتها. تدخل الذات اذن، وحيدة مفردة مهتزة حتى الجذور، حجم الزمن والعالم: الحاضر والمستقبل الذي لا يبدو إلا حاضراً آخر مختبئاً لبرهة أو بعض برهة وراء ستارة، تتكشف بتدريج أحياناً وبانسحابات سريعة لخيوط الستارة أحياناً، فاذا ماوراءها هو ما أمامنا.
لكن.
هل تبقى الذات هكذا الى أن يأتي الموت الرفيق؟
أم ينقذها العالم؟
وجليٌّ أن السؤال الذي أصوغه متعّمد الصيغة، فهو يتساءل عما سيحدث، ولا يتساءل عن مصير محدد. وهو ينسب فاعلية الانقاذ الى العالم لا الى الذات. بالضبط، كما كان الانهيار والتلاشي قد جاءا، ضَرَبَا الروحَ، لأن العالم الخارجي تقوّض وانهار.
أجل:

هل ينقذ العالم؟

يا أنت يا أدونيس، ايها الذي رأيت أَلْفَ شيء، وأيقنت بألف شيء، وجاءت كما رأيتها الاشياءُ.
لماذا توقفنا هذه اللحظة، على رأسي المحزز، وتسأل حتى دون ان توحي بنبرةٍ مّا منكَ بامكانية الجواب؟
ويا أنت يا قاسم، ويا أنت يا عبدالعزيز، ويا انت **ياعبداللطيف**، أبينكم من يملك الجرأة على الجواب؟ بل، الحقُّ:
أبينكم من يملك جواباً؟
ولا أنا، أيها الأحبة التائهون مثلي.
ولا أنا.
لكن.
ثمة من يملك، يبدو انه يملك، جواباً هذه اللحظة، في هذه اللجة من عصف التاريخ.

تسألون من؟
حسناً.
سأبوح لكم بالسرّ:

إنهم

اطفال فلسطين، بعد ان كانوا، لزمن خلَّب، شباب الجنوب وصباياه، في حلقتين تاريخيتين جاءتا اكثر تقارباً حتى مما كان اكثرنا قدرة على الحلم يحلم به.
وان بي لتوقاً مبرحاً لأن احدثكم عن اطفال فلسطين وعن كيف يصغون الشعر وإنني لسأفعل.لكن لأحدثكم، أولاً، عن شباب الجنوب وصباياه: عن الومضة التي انطفأت وصارت، هي أيضاً، بعد ان فتحت شعر ادونيس، وغيره، لهب انبثاق يقين (مخاتل) جديد، بين مزق التاريخ.

- ٢٧ -

في لجة انهياره، طغت على عالم أدونيس التساؤلات، والاحساس بالانفصام، وانشراخ الذات، وانقضاض نصف لها على نصف. ولقد جسّد ذلك بروعة لغة يندر أن تفوقها لغة. في «الوقت» وفي مقاطع كثيرة سأكتفي منها بما يلي!

« فلأقلْ: كانت حياتي/ بيت أشباح وطاحون هواء/ . . . يبس الصيف ولم يأتِ الخريف/ والربيع اسودٌ في ذاكرة الارض/ الشتاء/ مثلما يرسمه الموت: احتضار أو نزيف/ زمن يخرج من قارورة الجبر ومن كفِّ القضاء/ زمن التيه الذي يرتجل الوقت ويجتر الهواء/ كيف، من اين لكم ان تعرفوه؟/ قاتل ليس له وجه/ له كل الوجوه . . .»

- ٢٨ -

هكذا بلغ الانهيار، والتصدع، والتفتت لحمة الذات. لم يعد الانهيار حدثاً في العالم الخارجي، كما كان انهيار الرؤيا وانقشاع الوهم في لعازر خليل حاوي، ولم تعد الذات «تستجيب» فقط لهذا الانهيار في العالم الخارجي، موزعه استجابتها بين اللاتصديق والجنون، بل لقد ضربت القاصمة القارعة الذات ذاتها، شقتها على نفسها. قلبت بعضها نقيضاً لبعض، لا، بل انها لم تفعل ذلك تماماً. بل لقد قذفت الذات في حمى الانهيارات وخلّتها في حالة من هذيان الشك والريب والقلق الممزِّق: انها تستشعر الزلزال في داخلها، ترى انهياراتها وتصدعها، لكن دون أن تصل الى لحظة القرار. الى القطب السلبي، والقطب السلبي رغم كل شيء، اكثر رحمة بالروح من حالتها الجهنمية التي تتقلّ فيها على نار العذاب وهي غارقة، من الداخل، في جحيم التساؤلات واللايقين:

«ما الذي يفصل عن نفسيَ نفسي؟/ ما الذي ينقضني؟
أأنا مُفتَرَقٌ/ وطريقي لم تعد، في لحظة الكشف، طريقي؟
أأنا اكثر من شخص، وتاريخي مهواي، وميعادي حريقي

ما الذي يصعد في قهقهة تصعد من اعضائي المختنقة؟
أأنا اكثر من شخص وكلٌ يسأل الآخر: من انت؟ ومن اين؟
أأعضائي غابات قتالٍ/ .. في دمٍ ريحٍ وجسمٍ ورقة؟»

أواه، ما كان ارحم بالروح أن تكون قاعدة في النار تقول، في يقين كلي: **«أنا مفترق. طريقي لم تعد طريقي. أنا اكثر من شخص، أعضائي غابات قتالٍ ...»**
ذلك ان لعنة يقين الموت تظل ألف مرة أرحم بالروح، وأبرد على القلب، من لعنة اللايقين لحظة الاحتضار، بل دهر الاحتضار،

- ٢٩ -

لكن.
في اللجة، وحمّى اللايقين، والانشراخ، أما من بلسم تعد به الغيومُ، الارضُ، الريح، الموت، الحياة، الجنون؟ حتى الجنون؟

«علّمني وارشدني/ ياهذا الجنون»

بلى، إن الجواب لبلى،
فما دام للذات مقدرة على القول، على التمني، على الرفض، على الخروج، فسيكون ثمة ضوء، هكذا يختم ادونيس **«الوقت»** بانشراخاتها وشكوكها وعذابات انقشاع الوهم فيها بالمقطع التالي:

«... وعصري/ أنني أسكن حوض الرغبات/ ان اشلائي
ازهاري، واني/ ألفُ الماء وياء النار ـ مجنون الحياة/
كاشفاً للوقت أسرار هواه:/ هكذا يعترف/ انه الضلّيل
والخارج، المختلفُ.»

وتعود الروح الى دورة جديدة، ان لها اليقين. اليقين النابع من شيء واحد: التئامها الداخلي، تجاوزها للانشراخ، سكناها حوض الرغبات، كل شيء يغدو قابلاً للانتفاض بدفقة الحياة، إذن بلجّة الشهوة.
كل شيء
كل شيء

- ٣٠ -

وكما تلتئم الذات بفعل هذه الارادة الذاتية للحياة، كذلك تلتئم بفعل الآخر الخارجي، ذلك أن انهيار الخارج كان مبعث انهيارها أصلاً، وكذا يكون انبعاث الخارج مبعث التئامها النهائي. ويتشكل الخارج الآن في هيئة **الروح المقاتلة**: روح الصراع التي كانت إنجيل ماتبشر به الذات في تاريخ ما قبل الانهيار. وحين تنبثق هذه الروح في العالم، ويغرق فوحُها لعازر المتفسخ، تنصبّ على انهياراته ناراً وبهاء وحياة وطهارة، وتهلّل الروح في اغنيات للجنوب: الاقليم الذي تنبعث في خرائبه وفقره وبؤسه **الروح المقاتلة**. ويكتب أدونيس ما يلي:

« وأقول لوجه الجنوب: توجهت
أنيّ توجهت اتبعك، تمضي
وأمضي الى مثلما
تقود خطاي الى كيفما
وتوجه ناري الى ُما يزلزل، يومىء لي . . . ربما

وانها لخطوة اولى فقط، على درب الخروج من الموت، وعودة اليقين، خطوة التابع الآن. الذي يتعلم أن يحبو وراء من يقوده، التابع الذي كان خلال ربع قرن من الزمان على الأقل رائياً، مستشرفاً، قائداً تتبعه الارض والبلاد أو، على الاقل، يدعوها لأن تتبعه، ان للمأساة، اذن، لوجهاً آخر: فقدان المبدع لريادته، لعينيه اللتين تسبران العالم لكي يضىء له الطريق. غير أنها الخطوة الاولى، كما قلت، ولا بد من عبور المطهر.

وتبدو العبارات المبهمة في هذا النص، والظروف التي لا تتعلق بشيء، ونصف الجمل، غريبةً على عالم أدونيس الشعري، بالغ الثراء والصفاء والاكتمال. غير ان هذه العبارات التي لا تكتمل، الاتجاهات التي لا تُسمّى، أنصاف العلاقات، هي جوهر المرحلة الجديدة، عبور الذات المطهر أو بحثها عن سبيل للدخول إليه، وتلاشي اليقين وتلمس بوادر يقين جديد، وإسلام القياد للآخر الخارجي. من هنا دلالة التعابير التالية على هذه الذات نصف المتشكلة والعالم ربع المتكوّن: **«وامضي الى مثلما/ (مثل اي شيء؟)، / وتقود خطاي الى كيفما/ كيف أي شيء؟/ ويومىء لي . . ربما/ ربما ماذا؟»**. ولأول مرة في تاريخه الشعري يضرب التفتت لغة أدونيس، يدمر تناسقها واكتمالها، تماماً كما ضرب اللايقين رؤياه، وعالمه، وكينونته الداخلية.

ولقد ضرب التفتت كل شىء آخر، وكل أحد آخر، وكل عالم آخر، وكل لغة اخرى، فكيف لا يجلد بسياطه، ايضاً، أدونيس.

وتشكل اغنيات ادونيس، في هذه المرحلة، عملية تلّمس واستشعار وبحث وتقرٍّ باليدين والانامل والشفتين والعينين والحواس السبع كلها، بالحدس والبصيرة أيضاً، للتكوين الذي قد يكون في طريق التبلور في سديم الموجود وهلاميته الطاغيين، تعود لغته هشةً، تكاد تنفرط في اي لحظة، وقصائده مقاطع صغيرة، وتساؤلات وبصمات أصابع يضعها، يضغطها على الاشياء. في سعي الى التأكد في هوّيتها. يغدو نصه الشعري بحثاً عن المعنى، عن الدلالة، محاولة لقراءة سيمائية للأشياء، هو، هذا الشاعر الذي، اكمل لهم معناهم قبل عشر سنوات على الاقل. هكذا يسبرالغور في «اغنية الى المعنى»

«ليس هذا زمان البداء ولا آخر الازمنه/ انه نهر الجرح
يدفق من صدر آدم، / معناه يوغل في الارض/ والشمس
صورته المعلنهْ. »

لكن: اين هو المعنى في هذه الصورة الغائمة؟ هل ثمة من معنى توضع البصمة عليه ويُسمّى؟ ليس بَعدُ. لم يئن الاوان. مازال الأعمى يتلمّس. يتقرّئ، يسبر، مع «أحمد، مريم، كريم» الذين **«قرأوا ما يقول المكان وما يكتب المستحيل»**، وراحو يبحثون **«واستشرفوا رياحاً/ من جديد تلقح هذا الزمان»** و **«احمد ومريم وكريم»** هم رموز الجنوب: الاله السيد الجديد الذي يبدأ بمسح الجرح بالبلسم ولأم التفسخ، وسند الجسم المقوّض، مانحاً الذات بهجة جديدة:

«ابتهجْ واعترفْ/ للجنوب، لشمس الجنوب لنيران
احشائه المغمرة/ والكلام الذي لايقال اعتراف
واقول الوصول قريب قريب/ وارى قامة الموت محنية/
واقول التواريخ تزهو وتقطف اعشابها المسكره.»

التواريخ تزهو؟ إنها، اجل، للغة جديدة على شعر أدونيس بعد بدء الانهيارات والتفتت وبعد حصار «الوقت» حيث نقرأ!

«مِزَق التاريخ في حنجرتي/ وعلى وجهي امارات الضحية ما أمَرَّ اللغة الآن وما أضيق باب الابجدية/ كشف البهلول عن اسراره/ أن هذا الـزمن الثائر دكان حليٍّ، انه مستنقع ..... / نسيت نفسي أشياء هواها ولذا يرعبني الظلُّ ـ الغد المرتسمُ/ ولذا يملؤني الريب ويستعصي عليّ الحُلمُ،/ منهـك ألتفتُ الآن واستشرف ـ ما تلك الحـروف؟/ اتواريخ؟ أبلدانٌ؟ أرايات على جرف الغسق؟ هو ذا أقرأ في اللحظة اجيالاً وفي الجثة آلاف الجثث/ ألأنا اكثر من شخص، وتاريخي مهواي وميعادي حريقي؟/ ..../ زمنٌ أعمىٰ وتاريخٌ معمّى/ زمن طميّ وتاريخ حطام/ .../ إنه التاريخ مذبوح وليس الذبح إلا الفاتحة.»

أوّاه، أواه يا انت يا أدونيس.
ما أسرع ما تنقلب الصور، ما أسرع ما يندمل الجرح، وتستعيد الذات، نفسك المتهاوية المنشرخة المتصدعة، تماسك لحمتها وحريرية نسيجها الصلب، ما أسرع، ما أسرع!!
كيف؟ كيف انقلب التـاريخ المعمىّ. التاريخ الحطام «**تواريخ تزهو وتقطف أعشابها المسكره**»؟ وأين هي الفـاتحة التي لم يكن الذبح إلا بداية لها؟ أين نهر الذبح والضحايا بعد فاتحتك العظيمة في صدق رؤيتها للأشياء، وللانسان، وللزمن؟

أفعل بطولة واحد يمسح كل شيء، كل غبار الموت وعفنه عن الجثة المنتفخة، ويعطي للتاريخ المذبوح ألق تاريخ حيّ؟
أإنّها لمعجزةٌ اخرى، اذن؟ رؤيا خليل حاوي التي رآها «يقين اللمس»؟
ام شيء آخر.

بل انها لشيء آخر. شيئان آخران:
١ ـ فعل بطولة ـ بطولات في الجنوب
٢ ـ فعل بطولة، بطولات في فلسطين. بعده بسنوات أربع، ومع أن أدونيس لم يكتب بعد عن فعل بطولات فلسطين، اطفالها وحجارتها، فلقد كتب آخرون (وقد يكتب هو أيضاً قريباً).
ولقد كتبوا شيئاً هاماً:

عودة الجسد المتفسخ ليتنسم بريق الحياة.
وعودة الشعر الى جماهيريته المسطحة، ولغته
الخطابية، وقرع ذهنيته الفاضحة،
والتصاقه في ذلك بالحلم من جديد، بالعالم
العضوي، من جديد، وتجاوز لغته للتفتت
والانكسارات،
وبداية التحام الذات المنشرخة.
بل وعودة الاشارات الاسطورية، ايضاً، الى
لحمة النص الشعري.

غير ان ذلك كله مما يشكل نصاً آخر للكتابة عنه، ويدعو الى مزيد من التأمل، حتى وهو يثبت سلامة شيء واحد: الاطروحة التي قدمتها في هذه الكتابة الشخصية

وفي امكنة اخرى، حول الشعر، وعلاقته بالعالم، وانتفاء وجود أزمة ابداع فيه، وانهيار الاجماع وخلخلة الذات، وتقوّض المشروع الجماعي: الحلم، وبداية بزوغه من جديد، وبزوغ الارتباط العضوي للشعر بعالم الحلم، ثانية، ومع اولى بشارات عودة الحلم.
لكن.
مالنا أيها الصحب، أيها الأحبة الانقياء
ألم نتعلم بعد، حتى نحن الرائين، الذين لا يتّبعهم إلا الغاون، خطر الفجيعة الكامن في مراوغة الحلم، خطر أن يسند الشعر رأسه الى كفِّ العالم الخارجي، ويغرق في الحلم الجماعي، ويعلّق عليه حاضره ومستقبله كله ؟ ويظل تابعاً كما كان، إلا في لحظات نادرة، أبداً أبداً؟

- ٣٢ -

تستحق الظاهرتان اللتان سعيت الى بلورتهما في هذا النص قدراً كبيراً من العناية، وجهداً لتفسيرهما وتأويلهما. فهما تتحركان باتجاهين متعاكسين: الاولى تفصم الذات (الموحّدة فيزيائياً وتصورياً) وتبعثرها. والثانية تتناول المبعثرات التي لاعلاقات موروثة أو مألوفة فيما بينها (فيزيائياً أو تصورياً) وتقرنها في تركيبة جديدة ليس لها من وجود إلا داخل العملية الابداعية ذاتها، اي داخل النص الشعري المتحقق.

هل لهاتين العمليتين، معاً، ومن حيث هما فاعليتان داخل بنية ثقافية واحدة، دلالة محددة ضمن بنية الثقافة؟ هل يمكن ان نرى فيهما عملية واحدة ذات آليتين متضادتين؟ ثم نرى في هذه العملية تجسيداً لبنية معرفية دالة في الواقع الاجتماعي ـ السياسي ـ الثقافي ـ اللغوي ـ الاقتصادي؟
تلك هي النقطة البؤرية التي تتجمع فيها خيوط نصيّ هذا، لتصوغ اسئلة للتأمل والاكتناه تبدو لي بالغة الاهمية.
ومع أنني لا أجد في نفسي الآن القدرة على تقديم إجابة على هذه الأسئلة ـ ولذلك اتركها مفتوحة، مجالاً للنظر والبحث، أمامي وامام غيري من الدارسين

فانني سأقدم فرضية مبدئية قد تعين على توجيه التأمل منهجياً. ان حركة الانقسام والتوحيد هذه سمة جوهرية لقصيدة الحداثة. وهي تمثل تفكيكاً وتقويضاً، ثم إعادة تركيب وتصنيف، للعالم. وتنقل الوجود من حالة من الثبات الى كينونة في الحركة الدائبة، من حالة تنتصب فيها الحدود التصنيفية الحادة بين أشياء العالم ومكونـات التجربة، الى صيرورة إلغاء لهذه الحدود يكون كل ما فيها قابلاً للتغير والتحّول والاقتران مع، الانفكاك عن. أي أن هذه الصيرورة الجديدة تبطل ان تكون حالة وتغدو عمليةً: عملية تصورية تسود الاشياء داخلها علاقات جدلية دائبة الفاعلية والتفاعل، ولا يستقر معها العالم على وضع يصبح فيه شكلاً أو تركيباً أو صورة راسخة مكتملة جاهزة تنتقل في الزمان وعبر المكان. بثباتها وتكوينها الراسخ وتشكلها النهائي.

وبهذا المعنى، فان ما اصفه يمثل ثورة تصورية ـ فنية جذرية، وهي ثورة جديدة على الثقافة العربية، في تكوينها الرسمي الموروث، لكن بعض منابعها الاساسية تتمثل بصورة جنينية في شعر ابي تمام، وفي صورة اكثر نمواً في الفكر الصوفي العربي، والادب الغرائبي العجائبي الذي بزغ وتطوّر خارج مجال الثقافة الرسمية وبشكل خاص في التراث الادبي الشعبي، اي فيما أسمّيه «الثقافة المضادة» أو «ثقافة الهوامش». وقد تكون بهذه الصيغة اشد حضوراً في النثر العربي مما هي عليه في الشعر،

ولعل عودة الى **ألف ليلة وليلة** وتراث الحكايات العجيبة أن تساعد على امتحان سلامة هذه الاشارة الاخيرة.

واستناداً الى هذه الفرضية، تكتسب الظاهرتان المناقشتان في هذا النص درجة عالية من الاهمية في فهم البنى السائدة في الثقافة العربية في بعديها التوالدي (التعاقبي) والتزامني، وآمل ان يتاح لي في المستقبل القيام باكتناه هاتين الظاهرتين، في اطار البعدين المشار اليهما الآن، وبربطهما مع ظواهر اخرى في قصيدة الحداثة، بهدف اكتشاف النظام الكلي الذي تشكلة هذه الظواهر، واكتناه علاقة هذا النظام بالبنى الاجتماعية ـ السياسية ـ الثقافية ـ الاقتصادية السائدة في الواقع العربي.

ختم عليها وضرب في شهر الرب
نيسان ١٩٨٨

إشارة

لا اريد ان اثقل هذا النص بالحواشي والهوامش فوق كل مايثقله من فجيعة وجنون. وسأكتفي، لذلك، بالاشارة الى مكوّنات المادة التي اكتب نصيّ الحاضر بالاستناد اليها. (أما الارقام التي بدأت بوضعها في الصفحات الاولى من النص للحواشي فهي انبثاقات عنيدة لوعي نقدي مترسب متشبِّث، ها أنذا، لحسن الحظ، أنجح في تدميره فأهمل هذه الارقام واتركها دون ما تشير إليه معلقة في الهواء الراكد)

١ ـ أدونيس: **الاعمال الشعرية** (من ١٩٥٥) **وكتاب الحصار** (١٩٨٦)

٢ ـ خليل حاوي: **ديوان خليل حاوي** (١٩٥٨ فيما بعد)

٣ ـ يوسف الخال: **الاعمال الشعرية الكاملة** (١٩٥٨ ومايليها)

٤ ـ قاسم حداد: **عزلة الملكات** (١٩٨٦)

٥ ـ عبدالعزيز المقالح: **ديوان عبدالعزيز المقالح** و (**الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل**) و (أوراق الجسد العائد من الموت) (ـ ١٩٨٦)

٦ ـ عبداللطيف الربيع: **كتاب الكفن . . . الجسد**
كتاب فازعة (كلاهما ١٩٨٦)

٧ ـ محمود درويش: غنائيات وانفجاريات متعددة له، وفلسطينيات أخرى (بعضها ١٩٨٤ ـ ١٩٨٦)

٨ ـ الوطن العربي: تاريخة، حاضره، مستقبله؛ جغرافيتـه، بشره، قبوره، سجونه، حكامه المصاليت، دياناته، أسطايره، حضارته، انحطاطه، طموحاته، وخياناته وتمزقاته وبطولاته. فلسطين خاصة، (٢٥٠٠٠ ق.م ـ ١٩٨٨ **والعشرون القادمة بعدها**).

٩ ـ اللغة العربية: تاريخها، حاضرها، جمالياتها، قبحياتها، بنيتها، لابنيتها ، (ـ ؟ ـ ١٩٨٨)

١٠ ـ الايقاع العربي: كل نسمةِ نبضٍ حياةٍ فيه (**حتى هذه النقطة.** »

١١ ـ كمال ابوديب: حياته من بطن أمه الى القبر

١٢ ـ وجه اميّة ورهام، اللتين ابحث عن مستقبل آمن لهما في هذا العالم المرعب القبيح الجميل السرطانيّ.

١٣ ـ وجه حبيبتي الميت

١٤ ـ وجوه أطفال لم أرهم لأنهم لم يولدوا. لكنني حلمت بهم في كوابيس هائلة لعدد من القرون

١٥ ـ عارية وعـار يسيران (**هل يسيران؟**) على شاطىء مديد يكفنّه الغروب ـ وأشجار نخيل باسقة وبدر شاكر السياب.

١٦ ـ جمال عبدالناصر، الجميل البهيّ المأساوي، يسير (نعم انه يسير) بخطى مندفعة قوية. في العرق الذي يخترق صدغي الأيسر.

١٧ ـ أشياء اخرى كثيرة مازال بحاجة الى بحث، وقليل من الجنون، لتحديدها وتسميتها. قد تكون بينها الأماكن: صنعاء، دمشق، بيروت، اكسفورد، كمبردج، باريس، بغداد في القرن التاسع، قرطبة وغرناطة. قبرص والبحر وجسد افروديت وعشيقتي، وصافيتا والجبال والوادي، نيويورك، مصحات عقلية متعددة في مدائن مختلفة لم أعد اذكر اسماءها، لكن صورها ماتزال تزاحم خلايا عقلي على امكنتها.

١٨ ـ جيوش من الكتاب والشعراء تخترق رأسي وتجلس فيه بصخب هائل خصوصاً كلما حاولت النوم أو اليقظة.

١٩ ـ رصاصات تخترق جمجمة خليل حاوي وهو يبتسم لي بحَرَنٍ وعل جبليّ ومن فمه يتدفق سيل من الشتائم والسباب الرصاصات تنطلق باتجاه جمجمتي كذلك وورائها، أيضاً، وجه تيسير السبول المغلوق، ووجه سفير ... في دولة عربية يفلق جمجمته هو ايضاً نسيت اسمه، المسكين.

٢٠ ـ أنا. أطفال فلسطين، وجه امي الوديع المكافح، وجه أبي الذي صارع الجوع والفقر دهوراً، وانتصر.

هذه الصفحة بداية لنصيّ الجديد الذي اكتبه الآن في رأسي، (الذي كان وسيماً ذات يوم، قبل ان تفلطحه كوابيس الزمن العربي والارهاب العربي) يبدأ بصفحة بيضاء وينتهي بصفحة سوداء. بينهما؟

لا اعرف بعد

انتظروا، اذا شئتم، معي،

واذا لم تشاؤوا . .

أنْ . . .

تَظِرُوا

أيضاً

(يقول رأسي الاول
على طريقة الحكام
العرب الأماجد، وسادتنا
البهاليل جميعاً في تاريخ طويل كالموت:
شئتم أو أبيتم
فلا مَرَدَّ لحكمي
وأنتم صاغرون.

تَـ

ظِـ

رُ

أَ
نْ
أُ

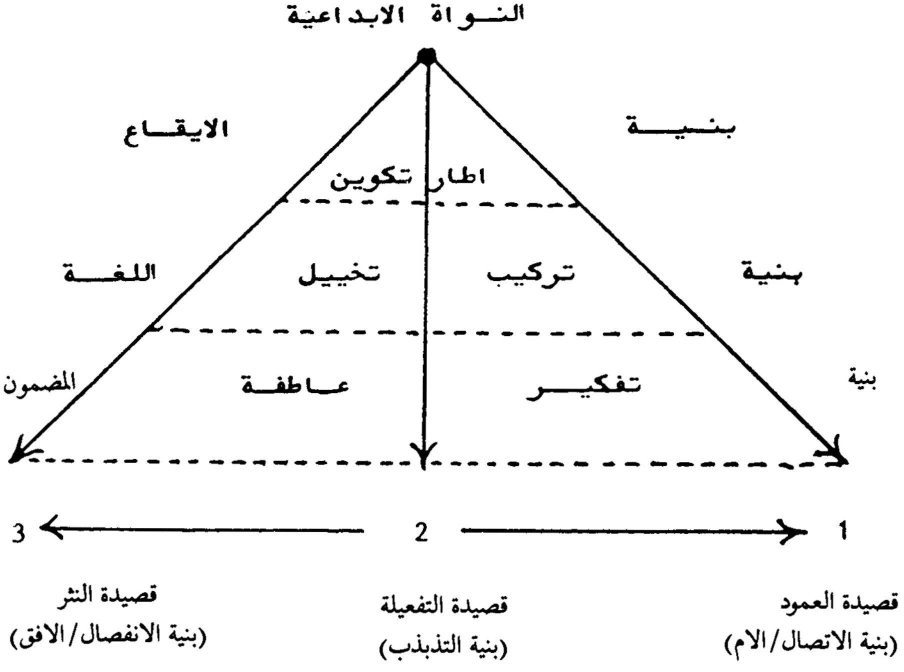
و
ح
د
ي

[يقول رأسي الثاني
المربى تربية (خنفشارية؟)
مهذّبة، لطيفة]

مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر في البحرين

علوي الهاشمي

ان نزوع قصيدة النثر نحو الحرية المطلقة واللاتشكل، حسب اعتراف روادها ومبدعيها (١) يجعل الارتباط مفقودا بينها وبين أي بنيةتركيبية قارة أو متشكلة يمكن رصدها ومعاينتها، لانها تنتمي الى حيز الروح والحركة والوظيفة والتكوين والداخل في اطار تصورنا المنهجي العام الذي يمكن تلخيصه في الشكل التخطيطي التالي، وهو يبين علاقات أبنية النص الشعري وتطورها التراتبي على النحو الذي يفضي الى الكشف عن موقع، قصيدة النثر:



وهـذا يعنى ان النظر في قصيدة النثر تزامنيا ينبغى ان يسبقه نظر تطوري زماني ينزل هذه الظاهرة الفريدة في مكانها الصحيح من مسار حركة الشعر وتطور مراحله المختلفة وأبنيته المتعددة. ولأننى قمت بهذا التتبع الزماني على نحو موسع في دراسة شاملة عن تجربة الشعر المعاصر في البحرين، هى اطروحة الدكتوراه، فاننى أقصر بحثي هنا على دراسة قصيدة النثر من جانبها الفني الخاص بالتركيب اللغوي.

١ ـ خصوصية التركيب

ما قيل لا يعني ان «قصيدة النثر»، ليس لها تركيب لغوي أو بنية لغوية بقدر ما يعني ان هذا التركيب غير قار وان هذه «البنية» ليست ثابتة، اي ان لكل «قصيدة نثر»، تركيبها اللغوي الخاص الذي يجسد روحها ووظيفتها وتكوينها الداخلي الخاص فهي، في الوقت نفسه، معول هدم للقاعدة والبنية الثابتة والتركيب المتفق عليه من جهة، وادارة بناء وتشييد وتشكيل لبنية داخلية فردية خاصة من جهة مقابلة. انها تشخيص لظاهرة خروج الفرد على الجماعة وتضخم الذات إزاء محيطها وعدول الوظيفة عن البنية، والتكوين عن الاطار، والحالة الشعورية عن التعقل والتفكير الخارجي، حسبما يظهر ذلك الشكل التخطيطي المتصور.

وهـذا يعني ان قصيدة النثر تسعى الى تأسيس لغة شعرية مغلقة، اي حركة داخلية مستمرة تعتمد التخيل منطلقا لا التركيب، وان لم تخلُ حركة التخييل من بنية تركيبية تحتضنها أو تنبثق عنها وتخصها هي دون غيرها فيصبح التركيب جزءا من التخييل، والبنية اللغوية ملمحا من خصوصية اللغة الشعرية، مادامت اللغة الشعرية في الاساس «**طقس استحضار روح متحرك اسمه الدلاله**»، كما ترى الناقدة خالدة سعيد في معرض تحليلها للغة الشعر الجديدة الكامنة تحت تراكيب السياب التقليدية وأبنيته اللغوية القديمة (٢).

ولئن كانت قصيدة النثر في البحرين لم تستطع بلوغ هذا الافق التنظيري الذي عرضناه وتصورناه، بسبب قلة نماذجهـا وحـداثة عهدها وطول انهماكها في مناخ قصيدة التفعيلة ومظاهرها العامة، فان النماذج الناضجة منها تفصح عن مؤشرات تطبيقية جيدة على صعيد ذلك الافق النظري، خاصة عند الشاعر قاسم حداد الـذي نمت قصيدة النثر في تربة تجربته الشعرية التفعيلية الطويلة نمواً طبيعيا يتسم بالبطء والتدرج والاعتناء، ابتداء من مجموعته الشعرية الثانية «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة». فقد تخللت قصيدة التفعيلة في هذه المجموعة الشعرية مساحاتٌ تتسع وتضيق من النثر الموظف فنيا، حتى استقلت بنفسها في مجموعته الرابعة (قلب الحب) ثم تأكد حضورها وتطورها في مجموعته السابعة (شظايا). كما زاوجت مجموعته الثامنة (يمشي مخفورا بالوعول) مزاوجة فنية جديدة في مقاطعها المتناوحة بين الشعر والنثر.

من هنـا بدت قصيدة النثر عنـد قاسم وكـأنها تطور طبيعي، بل حتمي الى حد ما، لتطور تجربته التفعيلية. وليس بعيدا ان يجر ذلك التطور وراءه مجمل التجربة الشعرية الجديدة في البحرين، وينقلها تدريجيا من حيز نظام التفعيلة الى فضاء «قصيدة النثر» وذلك من خلال ما اسميناه بالمفصل الايقاعي وامتزاج وزني المتـدارك والمتقـارب اللذين طغيا بصورة ملحوظة على قصيدة التفعيلة لا في البحرين فحسب بل في عموم التجربة الشعرية العربية الحديثة.

---

١) راجع مقدمة ديوان (لن) لأنس الحاج، مثلا والذي تقول عنها الناقدة الدكتورة خالدة سعيد: مقدمته الحاج على مبدأ واحد: الحرية، انظر كتابها الموسوم (حركية الابداع، ط 1، 1979، دار العودة. ص 61

٢) د. خالدة سعيد (حركية الابداع) ص 139

وقد تلابس هذا التطور الايقاعي والنفسي مع تطور في البنية اللغوية فأفرز تراكيب لغوية تتسم بالقصر والتوتر والتداخل والايقاع الداخلي المتمازج مع وزن التركيب الخارجي، والكثافة التخييلية، وهو ما جعل قصيدة النثر في آخر المطاف وكانها خلاصة قصيدة التفعيلة وثمرتها الناضجة وروحها العارية أو كأنها تطور طبيعي، وربما حتمي، لقلقها الخاص وروحها المتذبذبة وشكلها المتموج وايقاعها الداخلي الثر لغتها والشعرية المتوهجة. مما كان مدفونا أو كامنا تحت ركام التراكيب وخاضعا الى حدما لسلطة الوزن التفعيلية المطّردة.

ولعل مقارنة بسيطة بين تركيب قصيدة النثر اللغوي عند كل من قاسم حداد وايمان اسيري شاعريها الوحيدين في البحرين (٣)، *مهما يكن ذلك منافيا لطبيعة قصيدة النثر وقانون الخصوصية في نصوصها ونماذجها*، تضع يدنا على بعض الفوارق والمميزات التي قد تشير الى مدى ارتباط النص الاجد/المتجاوز (بالكسر) ارتباطا عضويا في تركيبه اللغوي والايقاعي بنص التفعيلة الجديد/ المتجاوز (بالفتح). خاصة اذا عرفنا ان إيمان أسيري لم تكتب قط قصيدة التفعيلة، وليس مستبعدا ان يكون ارتماؤها المباشر منذ وقت مبكر على «قصيدة النثر» من قبيل العجز الخارجي (عدم التمكن) أو الداخلي (الاحساس بالضيق والاختناق) عن كتابة قصيدة التفعيلة، وذلك على عكس الحال عند قاسم الذي لم يكتب قصيدة النثر المستقلة إلا في المراحل الاخيرة من تجربته بعد اكثر من خمسة عشر عاما مارس فيها كتابة قصيدة التفعيلة وحدها واصدر خلالها عددا من المجموعات الشعرية.

٢ ـ بين قاسم حداد وإيمان أسيري

ان اول ملمح ملحوظ يميز تراكيب قصيدة النثر عند قاسم عما هي عند ايمان «موسيقيتها» التي تتمثل في توازن التركيب وتكراره المكثف والمتباعد في سياق النص، اضافة الى ما يحكم العلاقة بين الكلمات من موسيقى جرسية داخلية واضحة ناتجة عن مظاهر بديعية وبلاغية كالطباق والجناس وغير ذلك، مما يشير الى تجذر «موسيقية» قصيدة النثر وتراكيبها اللغوية عند قاسم لا في تربة قصيدة التفعيلة فحسب، بل في تربة الابداع الشعري العربي العام. فهو يقول، مثلا، في مقطوعة بعنوان (تكوين) تعبر عن ذلك الحس البلاغي والايقاعي المتجذر:

أنحنـي

لأحنـو (ص 40/ شظايا)

ففي هذه الصورة المكثفة المضغوطة، والتي هي كل النص، تتجلى موسيقية التعبير والتصوير معا، لتُنتج من خلال هذه الضفيرة تركيبا موقّعا وموزونا ايضا. ففي الجناس المتبادل بين الفعلين: **أنحني وأحنو**، على صعيد الجرس اللفظي والدلالة، تكمن موسيقية التعبير وفي التوتر الداخلي الخفي الذي تنطوي عليه المقابلة الدلالية بين الفعلين (الخارج/الداخل) والنفسية (الخضوع/الحنان) والتشكيلية (نزول/صعود) واللفظية (الياء/الواو)، تكمن موسيقية التصوير والتخييل. وفي التقابل المتداخل بين (فاعلن = انحني) و (فعولن = لأحنو)، وهي الصيغة الوزنية الاخيرة التي نتجت عن تحلل نظام التفعيلة عبر امتزاج المتدارك بالمتقارب تكمن موسيقية التكوين الايقاعي، اضافة الى ما أسماه

---

٣) برزت في السنتين الأخيرتين أصوات جديدة ركزت على قصيدة النثر. مما يؤكد أحتمال طغيان هذا الطريق الذي شقه قاسم حداد فنياً وإيمان اسيري تاريخياً. وأبرز هذه الاصوات فوزية السندي وأحمد العجمي، وتأثرهما بقاسم حداد واضح وملحوظ.

اليوت بشبح الوزن. وتصدر عن ذلك كله موسيقية التركيب اللغوي الذي يتكون في الاساس من فعلين متداخلين تربط بينهما، في صيغة مكثفة، لام التعليل وهي تؤدي دور السلك الحيوي الموصل وقد قام بنقل تيار اللغة الشعرية وشحناتها المختلفة بين ركني التركيب في الجملة اللغوية، محولا اياها جملة شعرية أو «تكوين» شعري حسب العنوان. (٤)

ومن امثلة التركيب المتوازن والممتد على التكرار المتعاقب والنمو المطرد في الوقت نفسه، هذه المقطوعة التي تحمل عنوان (الاطفال):

أولئك الاطفالُ الكثرُ
الذين يتراكضون في مداك
هل أخترتِ اسماءَ لهم
أم انك ستعتمدين على الحدائق ؟
اولئك الاطفال الخضر
هل سيصعدون من اعماقٍ
أم سيهبطون من اعالٍ ؟
أولئك الاطفالُ الصغارُ جداً
اني اراهم الان كالاسماكِ الملونةِ
فـي زجاجةِ المَدَى
وانتِ ماؤهم. (ص 14/ قلب الحب)

ان ثمة موسيقى غير خافية، رغم داخليتها، تنبع من تكرار اللازمة (اولئك الاطفال . . .) المتكررة في صيغتها والنامية في ايقاعها ودلالتها (1 ـ الكثر. 2 ـ الخضر. 3 ـ الصغار جدا)، مما يفسح المجال في كل مرة الى نمو الصورة الاساسية (الاطفال رمز الحلم والولادة والحياة المتجددة) عبر تشققات وتفرعات جديدة خصبة ونامية، لتصل اخيرا الى ذروتها في تلك الصورة البانورامية (الكونية) المجسمة (الاطفال اسماك ملونة في زجاجة المدى، والمرأة/رمز الحرية ماؤهم).

ويسهم تركيب اللازمة لغويا في هذا النمو الدلالي والنفسي والفني حين يتقدم موضوع السؤال (الاطفال) على صيغة السؤال (هل/ام) المتوازنة وهو ما من شانه ان يثير الشوق ويؤجج اللهفة في نفس المتلقي، ويدفعه دفعا الى رصد النتيجة التي كان يضمرها الشاعر ويعدّ لها، في صيغة تقريرية يقينية على صعيد اللغة ودلالاتها الفعلية والمكـانية (اني اراهم الآن) وعـلى صعيد الخيال الشعـري (الصورة الشعرية) الذي استطاع تحويل الاطفال من لفظة جامدة متكررة الى لقطة حية متحركة ملونة واضحة: (الاسماك)، بعد ان مهد لهم بـ (اسماء

٤) التفت أحد النقاد الجدد الذين قاموا بدراسة تجربة قاسم حداد، الى ما ذكرناه من مظاهر يتميز بها النموذج السابق في اطار سلسلة الثنائيات المذكورة، وذلك حين رأى انه «في قصيدة (تكوين) يحاول الشاعر بشكل ذكي ان يوازن بين قصر القصيدة الشديد، وبين الصوت الذي تطلقه، فكانت الحروف الممدودة هي الحل الأنسب لخلق تلك المعادلة، فالحرف الممدود هنا يعطي إيحاء بالعمق، وخصوصا ان القصيدة بكثافتها الشديدة تطمح في ان تقول الكثير، فهي تعطي علاقة الرجل بالمرأة، كما تعطي معاني متكثرة الدلالة ومتبادلة بين السطرين الكلمتين، الانحناء كرمز للمعاناة الاليمة، الذي هو رمز العطاء، انظر دراسة في ديوان شظايا بعنوان (القصيدة المشروع) لامجد ريان أحد الشعراء والنقاد الجدد في مصر نشرت في مجلة أسرة الادباء والكتاب في البحرين (كلمات) عدد 6/5 عام 1985 .

كثر، خضر، صغار جدا). وتلكم موسيقية تركيبية تربتها الابداع الشعري العربي في جوهره الحي.

وتتميز تراكيب الجملة اللغوية عند ايمان اسيري، في المقابل، بالتوتر الخارجي اللاهث والطافح على سطح التعبير، دون ان يملك وقتا لكسر السطح والتموج تحته في العمق، مما يمكن ان يربط بين الخارج والداخل وبين التركيب والتخييل، فيوظف الواحد للآخر ويعكسه فيه ويلابسه معه، فيتحاكّان ويصطدمان او يتزاوجان، فتنتج من بينهما شرارة الابداع وفصل الشعر الحي.

ومن ابرز مظاهر اللهاث الخارجي نمطية التركيب فهي غالبا ما تستخدم الجملة الفعلية المقتضبة بصورة متلاحقة متكررة قد تغطي مساحة النص كله، مثل قولها في مقطوعة بعنوان (الآتون):

لتأتِ كلُ مدائنِ الشوقْ
لتأتِ كلُ الأسرَجةِ يحملها الاطفالُ راياتٍ لعرائسِ الدم
لتأتِ جرحُنا سموات ممزقة.
ليأتِ الكوكبُ المفقود من ألفِ عظيمْ
لتُشرعْ الأبوابْ ..... الخ (ص 54 هذي انا القبرّة)

وقد أدى هذا المظهر التركيبي المتكرر، في معظم قصائد الشاعرة الى رتابة في التعبير والتكوين الايقاعي والتراكم اللغوي الخارجي، مما قلّص من مساحة التصوير الفني والتخييل بشكل ملحوظ في تجربة الشاعرة وقاد هذا المظهر التركيبي المتراكم إلى اهمال حروف الربط ونفيها بصورة واضحة، خاصة حروف العطف التي قد لا ترد مطلقا في النص بأكمله، كما هو الحال مع النص الذي اقتطفت منه المقطوعة السابقة رغم ما انتجه التراكم من وظيفة كيفية في النص المذكور تتصل بدلالة الشوق المتلهف على استقبال مظاهر التغيير والملحّ على استدعاء عناصر الحلم الكثيرة المتنوعة من خلال فعل استفتاحي متكرر اشبه بالخيط الذي ينتظمها، أو التعويذة السحرية التي تستدعيها، أو الضربات السريعة المتلاحقة التي تؤذن بوقوع الحدث وانفراج الموقف (لتشرع الابواب). الا ان التراكم نادرا ما ينتج عند الشاعرة مثل هذا الكيف على مستوى الوظيفة الفنية كما لاحظناه هنا. فتكرار حرف العطف يتراوح في جميع نصوص الشاعرة بين صفر وخمس مرات. وهو أمر يلفت الانتباه حقا، الا انه بلا شك يقود الى الشعور بالرتابة وعدم التنوع في الاسلوب وجمود العبارة، كما يقود احيانا الى الالتباس والانبهام في سياق التراكيب، خاصة حين يقترن بمظهر إهمال ادوات الترقيم أو بمظهر البتر والاضمار أو بمظهر السقطات اللغوية، مثل قولها:

أن ارى هذى الارض سوراً نتناً
أدخل منه لا أعباً، سوراً يتلوى، امسكه
بين أقدامي، أن أتوسد هذا الليل فيكم،
أنجو، افزع كي يسترني ردائي
ان اتململ في الكرسيِّ، أن يُشترَطَ
للتقسيمِ ربحٌ .. وخنجرْ .. (ص 9 القبرّة)

أو قولها:

من يودع هذا السيل العارم

من يسقي زهرةَ الاصيص العطش
من يفكر هذا الحب الساهر في الجسد. (1 33 القبرّة)

فالـتركيب في كلا المثـالـين، خاصة الأول، متقطع متراكم لاهث ومكرر ونمطي واحيانا ملتبس. وفي كل الحالات فاقد للايقاع التكويني او الموسيقى الداخلية الناتجة عن خواص فنية تتصل بالتموج الداخلي الذي يفـرز الصورة الشعرية وتوازن التراكيب وتوالد العبارات واتصال السياق ودوران اللغة الشعرية حول حالة شعورية وفكرية متماسكة. وهي خواص تفتقدها تجربة ايمان اسيري في معظم مقطوعاتها، سوى بعض المواضع القليلة والقصائد النادرة، وذلك على عكس الحال في قصائد قاسم النثرية.

ونردّ هذا الفارق الجوهري بين التجربتين عند كل من ايمان اسيري وقاسم حداد، الى الخبرة الفنية، الايقاعية واللغوية بصفة خاصة، التي اكتسبها قاسم من ممارسته الطويلة كتابة قصيدة التفعيلة، في الوقت الـذي حرمت منهـا ايمان حرمانا كاملا منذ بداية تجربتها كما أشرنا، رغم أن طول عمر التجربتين متقارب ومتزامن. ولعل ذلك يؤكد أهمية قصيدة التفعيلة كمرحلة وسطى وجسر ضروري تنتقل عبرهما التجربة الشعرية المعاصرة، في البحرين وفي الوطن العربي، من بنية قصيدة العمود الأم الى البنية الجديدة المنشودة التي قد تؤشر «قصيدة النثر» بعض ملامحها أو خميرتها الحية على الاقل.

ان أهم ما يلفت الانتباه في هذه الخميرة الشعرية الحية انطلاقها من جانب النبض الداخلي ومن جهة القلب والروح في اطار التكوين الشعري، أي من مجال الشعور والتخييل والايقاع الخاص، لامن مجال التفكير والتركيب والوزن الخارجي، ومن ثم فهي تمس الجوهر لا العرض والجذر لا الفرع والوظيفة لا البنية ومن هنا خطورتهـا حتى وهي تتشكـل أو تتبنين. وهذا ما يقرره احد رواد القصيدة الجديدة العرب ممن يكتبونها في الشكلين التفعيلي والنثري، حين يقول: «ان القصيدة الجديدة، نثرا أو وزنا، خطرة لانها حرة» (٥) في حين يرى احد رواد قصيدة النثر انها تمثل ابعد حدود الحرية (٦).
ولنا ان نتساءل ما هي ابرز المظاهر التركيبية التي تميزت بها لغة قصيدة النثر عن الشكلين السابقين، مما وفرته لها تلك الحرية المطلقة؟ وهو سؤال من الضروري الاجابة عليه في هذه المرحلة الاخيرة المخصصة لقصيدة النثر باعتبارها المستوى الاخير في مجال التركيب اللغوي الخاص بتطور مسار الشعر المعاصر في البحرين.

٣ ـ مظاهر التركيب اللغوي الخاصة

لعل بامكاننا، الان، ان نتحسس اهم المظاهر التركيبية التي تميزت بها لغة القصيدة النثرية في البحرين، دون ان نجعل منها مرتكزات قوية لاطلاق حكم معين أو الوصول الى نتيجة محددة، نظرا لما ذكرناه سابقا من اسباب تتصل بقصر عمر التجربة وقلة شعرائها وندرة نصوصها. الا ان توفر عدد من الملاحظات الهامة حول نماذجهـا المتميزة ونصوصها الناضجة جعلنا نحرص على ابراز الخصائص التي تتركب منها لغة قصيدة النثر (النص الاجد)، مما تتجاوز به، كمّاً أو كيفاً، جَميع ما سبقها من أشكال شعرية، بسبب ما توفر لها من حرية مطلقة، رغم انها وليدة تلك الأشكال السابقة، كما ذكرنا، أو نتيجة لذلك.

٥) ادونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 4، بيروت 1983، ص 117.

٦) نشير هنا الى قول انسي الحاج الى حاجة شاعر قصيدة النثر الى الحرية التي تفوق حاجة أيٍّ كان الى الحرية.

ويمكننا حصر هذه الخصائص التركيبية في المظاهر التالية:

أ ـ وضوح عنصر التضاد وكثافته

ان عنصر التضاد هو جوهر الشعر عموما، كما اشرنا الى ذلك في اكثر من موضع من هذا البحث، وكما يتضح من قانون التناسب الذي تصورناه واستخلصناه من رؤية العلماء العرب النقدية بصورة خاصة، وكما يتمثل في نظرة حازم القرطاجني المذكورة بصفة أخص، من هنا فهو ليس حكرا على شكل شعري دون الآخر. الا أن مسالة تجليه وكثافته وتزاحمه في إهاب قصيدة النثر وجسدها الضيق، تستدعي الانتباه وتؤشر حالة من التميز على المستوى الكمّي في الاقل؛ خاصة وان وضوح عنصر التضاد في جميع قصائد النثر تقريبا يشكل ابرز مظاهر التركيب اللغوي الذي لا يمكن الاختلاف عليه.

ونكتفي للتدليل على هذا المظهر الجلي بجزء من قصيدة بعنوان (هي وهم) (٧) لقاسم حداد، تنهض في مجملها على عنصر التضاد كما يتضح من سياقها التركيبي التالي:

أنت ، ولا يعرفون
طريق واحدة ، وسبلهم شتى
نبع ، ويذبحهم العطش
كلمة ، ولا يقرأون
خاتم ، واصابعهم لا تحتفل
ميناء ، ومراكبهم في ضلالة الموج
رقصة ، واقدامهم لا تعرف اللغة
فيء ، والحمم قبعات لهم
ضحكة ، ومآتمهم في اتساع
فرس ، ولا يدركون الصهيل
مطر ، وجفافهم في العظم
صوت ، وآذانهم ليست للسمع
باب ، ولا يدخلون
قصيدة ، ولا ينشدون
صلاة ، ومحرابهم مكسور
خمرة ، ولا يحسنون الترنح
محطة ، وهم تائهون
معرفة ، ولا يطرحون السؤال
حنان ، ولا يدفأون
رسالة ، وسعاتهم في التيه
عرس ، ولا يغنون
سيف ، ولا يهجمون
وطن ، وهم في النفي

نافذة ، ولا يطلون
ورقة ، ولا يكتبون
شمس ، ولا يرون

ويطرد باقي سياق القصيدة على هذا النحو الانشطاري الذي يتميز به تركيب اللغة في كل سطر من سطورها وهو يمثل صورة مكتملة العناصر على مستوى كل من التركيب والتخييل.

ويتمثل عنصر التضاد، على مستوى التركيب، في انشطار الجملة أو الصورة الشعرية في كل سطر الى طرفين متقابلين يشير اليهما العنوان (هي وهم)، الطرف الاول جملة ابتدائية، والطرف الثاني جملة استئنافية تبدأ بحرف الواو وهذا ما يجعل الطرفين متكاملين تركيبيا رغم انشطارهما أو تقاطعهما تخييليا ودلاليا. ويمكن الاستدلال على هذه الضفيرة الاشكالية المتمازجة من حرص الشاعر على وضع الفاصلة كعلامة ترقيم في جميع السطور. والفاصلة في لغة الكتابة تؤشر الفصل والوصل معا، أي الفصل الموصول أو الوصل المفصول اذا ما نوخينا فلسفة الجدل. وهذا يعني صراع الضدين من أجل خلق وحدة متمازجة سعيدة بينهما، تظهر آثارها على الصعيد التخييلي وتبرز نتائجها كصورة فنية في الاطار الجمالي العام.

ولعل اعتماد النص في مجمله على قانون التضاد وحده ضمن تركيبته اللغوية الثابتة، قد حرم فضاءه التشكيلي العام من المظاهر التركيبية الاخرى التي عادة ما تسهم في تعميق بنية قصيدة النثر، مما ستتعرض له بعد قليل. ولا يستبعد ان تكون هذه التركيبة اللغوية الموحدة قد ادت دور النظام الايقاعي الواحد الذي افتقدته قصيدة النثر وهي تواجه بناءها الجديد أو فضاءها التشكيلي المجهول للمرة الاولى. اذ توحي التركيبة المذكورة بوحدة الوزن والقافية أو بنظام التفعيلة في اقل تقدير، باعتبار ان كلا منها يمثل نظاما ايقاعيا أو لغويا مستتبا يقوم على عنصر التكرار المطّرد والتناظر المتتابع.

ومن هذه الزاوية التكرارية بالذات تدخل هذه القصيدة النثرية المبكرة من قصائد قاسم حداد حيز التقليد، ومن ثم تسقط في هوة الفشل الفني الذي أدركه الشاعر فيما بعد (٨)، مما منعه من نشر القصيدة، على الرغم مما تنطوي عليه بنيتها التشكيلية العامة وتركيبتها اللغوية الخاصة من قانون حيوي يتمثل في عنصر التضاد، وهو ابرز مظاهر التركيب في قصيدة النثر واساسها المكين. غير انه اساس محتاج الى غيره من المظاهر الاخرى التي يمكن ان تتفاعل معه وتنصهر فيه وتبرزه على نحو جمالي ارقى كما سنبين.

ب) حرية التكرار (المكثف والمتباعد)

من المظاهر التركيبية التي يتيحها التخلص من ضغط الوزن الخارجي على الذات الشاعرة في قصيدة النثر مظهر حرية التكرار في حركته المكثفة أو المتباعدة، مما يضفي على النص حالة من التشكيل الايقاعي المتسم بالحيوية والتنوع والتطابق مع حركة الذات الى اقصى حد ممكن. وهذا ما كان مفتقدا في نص قاسم حداد السابق حين حاول تجسيد عنصر التضاد بتركيب لغوي واحد على النحو الذي عرضنا له في المظهر الفائت.

---

٧) أخبار الخليج 1984/1/13 وتاريخ كتابة القصيدة 1979/7/6 .

٨) الدليل على هذا هو عدم نشر القصيدة في اي من مجموعات الشاعر.

ولم يقتصر تأثير عنصر التكرار اللغوي على الناحية الايقاعية، مما عالجناه بتفصيل ملحوظ في مكانه من البحث، بل تعداها الى مجمل ابنية النص الشعري، اذ اصبح احد ضرورات التلاحم العضوي في النص الحديث وابراز سمات الحداثة الشعرية، وهو ما لاحظه باحث عربي اوقف بحثه على دراسة مظاهر الحداثه الاسلوبية عند احد رواد الشعر العربي الحديث، فراح يعزو الى «ظاهرة تكرار الجمل والعبارات ذات السياق الواحد وظيفة المحافظة على وحدة الموضوع في القصيدة، وعلى ترابط اركانها الحية ومفاصلها النامية». (٩)

وتتمثل حيوية التكرار المكثف في مدى ما يتميز به العنصر من حركة حرة في تشكيل الموضع الذي يحتله في قصيدة النثر، نظرا لانعدام قيود الوزن وتقنيناته التي عادة ما تفرض على النص الموزون تكرار عدد معين من الوحدات اللفظية المتطابقة مع عدد وحدات الوزن القياسية. وهو ما تنفلت من اساره الرتيب قصيدة النثر بصورة واضحة، مما يجعل عنصر التكرار اللفظي المكثف يتحرك في اطار من الحرية الواسعة التي قد تتجه به عمـوديا أو افقيا، وقد تُقَلِّص عدد وحداته الى الحد الادنى (مرتين) او تمتد به الى عدد كبير من الوحدات المتكررة. وقد يكون موضع التكرار في اول السطر الشعري أو وسطه أو آخره، مما تقرره حركة الذات الشاعرة وحدها كما ذكرنا. لذلك لا يمكن لنا توقع الصيغة التركيبية التي قد يتخذها عنصر التكرار في قصيدة النثر، كما لا يمكن تعميمها أو تقنينها واخضاعها للدرس المنهجي بصورة نهائية، دون ان يعني ذلك التملص من تحديد بعض الصفات (المكانية على الاقل) التي يتجلى فيها عنصر التكرار اللفظي، مثلا، ضمن هذا النوع من الشعر المتحرر جدا. فمن امثلة التكرار العمودي المكثف نموذج قاسم حداد التالي:

يخرج
يوزّع لوتساً على الاصدقاء
ويستريح من الوجع الذي تغلغل
ينتظر النسل ويتلفت
فيطلع العوسج باسقاً
باسقاً
باسقاً (١٠)

ولاشك ان لهذا التشكيل العمودي الذي اتخذه تكرار مفردة **باسقا** دوراً وظيفيا يتصل بتشكيل المعنى المراد المتمثل في الانتصاب العمودي الباسق الذي يجسد حركة الشجرة ونموها الى أعلى. ويتضح ما تنطوي عليه الصورة من تناقض أو تضاد يتوهج من خلال تقاطعه بمظهر التكرار الرأسي المذكور، اذا ما التفتنا الى حقيقة شجرة العوسج التي لا تنمو رأسياً بل على نحو فوضوي اقرب الى الخط الافقي المنخفض. وبذلك يلعب التكرار دورا وظيفيا حيا متقاطعا مع عنصر التضاد، في تكافل تام لخلق الصورة الفنية وتشكيل فضائها الخارجي والداخلي، على عكس ما لاحظناه في نموذج قاسم التكراري الرتيب السابق.

ومن امثلة التكرار الافقي المكثف قول قاسم:

يمزج صبر القواقع
بالرمل والرمل والرمل (ص 141):

---

٩) انظر دراسة اسلوبية عن عبدالوهاب البياتي للدكتور خليل شكر الله رزق، وهى عبارة عن اطروحة دكتوراه بالانكليزية مقدمة الى جامعة انديانا الامريكية عام 1981، ص 115

١٠) قاسم حداد ص 87/ شظايا).

مصوراً الكثرة والامتداد المكاني الواسع مما توحي به كثبان الرمل المتراصة. ومن امثلة ذلك قوله مصورا امتداد حالة البرد في الزنزانة:

في هذا البرد البرد البرد البرد
احتاجك يا تنّوري البعيد (ص 114/ قلب الحب)

أو قوله مصوراً طول الانتظار المترقّب:

في الجزيرة التي حبلت حبلت حبلت
.. ولم تلد (ص 4/140)

ولا يخفىٰ ما تنطوي عليه المظاهر التكرارية الممتدة في الامثلة السابقة من تقاطع مع عنصر التضاد الذي يمثل كمونه الباعث الحي على خلق المساحة التكرارية وابراز وظيفتها الفنية. فامتداد كثبان الرمل وتكرار لفظته يصوران قوة الصبر. وتراص مفردة البرد المكررة توحي بقوة دفء التنور البعيد الذي يحتاجه الشاعر البردان في زنزانته. وتواصل حالات الحبل واطرادها يصوران مدى الاحساس بالخيبة إزاء نتيجة الانتظار والتوقع.

ومن أمثلة التكرار الافقي / العمودي المتداخل قول الشاعر نفسه (ص 14/ شظايا)

فتلك القوافل التي
تملأ الافق لك
لك لك لك
لك

وقوله ايضا (ص 153):

ويفتح نوافذه لي
لي لي
لي

ومن امثلته الحيوية النامية في آخر السطر الشعري قول قاسم (ص 38/ شظايا):

النوم
في النوم
تبكي في النوم
ما الذي جعل الطفلة تبكي
في النوم
ولا تحلم.

وتبدو في المقطع ما تقوم به مفردة (النوم) من وظيفة حيوية نامية في آخر السطور. كما يبدو واضحا تكرار مفردة (تبكي) تكرارا متراوحا بين النهاية والبداية، مما يجعل المثال المذكور اطارا جامعا لاكثر من صورة من صور التكرار وشاهدا على حرية هذا المظهر وحيويته وتنوع وظائفه الفنية والتركيبية. لذلك يمكن ملاحظة طغيان عنصر التكرار اللفظي على معظم قصائد (قلب الحب) النثرية، الى جانب عنصر التضاد وغيره من المظاهر التي

سناتي على ذكرها.

ولئن كنا، هنا، قد اقتصرنا على مظهر التكرار اللفظي، والمكثف بالذات، فذلك حتى لا نقع في تكرار ما ذكرناه أو سنذكره من امثلة في مواضع مختلفة من هذا البحث يتصل معظمها بظاهرة التكرار الجوهرية على صعيد كل من البحث وموضوعه، منهجيا وفنيا. وهو ما يفسح المجال امامنا لمعالجة باقي المظاهر التركيبية أو اللغوية التي تتميز بها قصيدة النثر.

ج ـ تفجير الخصائص الصوتية

تتميز قصيدة النثر على ما سبقها من اشكال شعرية بمظهر تفجير الخصائص الصوتية، على مستوى كل من المفردة والجملة أو التركيب، نظرا لما تتسم به من حرية كافية لان تجعل الذات الشاعرة تتجه نحو الداخل التكويني وتركز على وظائفه الخاصة بدلا من الانشغال بالاطر الخارجية ومعاناة القيود الشكلية والصراع مع التقاليد الشعرية الجاهزة.

وقد اتاح لها ذلك التوجه التكويني نحو العمق الداخلي الخاص، فرصة ابراز الخصائص الصوتية التي تنطوي عليها المفردة اللغوية، وتفجيرها في الاتجاه الذي يتطابق مع دلالاتها التعبيرية الجديدة، مما ينتج عنه طابع موسيقي متميز تحف أصداؤه بتلك المفردة المحددة.
ومن امثلة ذلك عند قاسم حداد:

1 ـ السهول الرهراهة (15/ قلب الحب)
2 ـ اهجهج كالنورس الضائع المنتوف (ص 117/ ق ٢)
3 ـ يتسلّم ويسارر الطريق (ص 33/ شظايا)
4 ـ يتضحضح وهم يترعون القلب به (67/ ش ٢)
5 ـ سنفضّض القدم العارية بتراب السماء (130/ ش ٢)
6 ـ هو الماء يهشل بالسرج ضعضعت (149/ ش ٢)
7 ـ تظل مرعوشة تنتفض وترهش (24/ ش ٢)
8 ـ سكرت وتعتعت (99/ ق ٢)
9 ـ واوشك الوضوح ان يتغمّض (67/ ش ٢)
10 ـ أتأرجف على طرف اللغة (22/ ش ٢)
11 ـ للارض شروش (52/ ش ٢)
12 ـ ينشر صريخه في قلبي (88/ ق ٢)
13 ـ وفي لذة الهجم
14 ـ في النضوج (126/ ق ٢)
15 ـ الفرس المتحفزة للجمح (15/ ش ٢)
16 ـ تصلصلَ قيدٌ في شفتيه. لجلجت الكلمات (8/ يمشي مخفوراً بالوعول)
17 ـ يتوحش. يتأنس (ص 15/ يمشي . .)
18 ـ لهم خيمة هرّأتها الريح والرماح (21/ يمشي . .)

توضح هذه الامثلة القليلة المقتطفة من مجموعات قاسم النثرية الثلاث مدى ما يتمتع به الشاعر في رحاب قصيدة النثر من حرية واسعة وجرأة ملحوظة في التعامل مع اللغة تعاملا جديدا من خلال صياغة المفردة أو «اعادة ترتيب بنائها الداخلي»، كما يقول امجد ريان في اطار التفاتة الى هذه الظاهرة عند قاسم «الذي يلجأ الى اعادة ترتيب بناء الكلمة الداخلي ويلجأ الى الغريب دون المألوف معبرا عن الميل الى مزاج مغاير ومستفيدا في الوقت نفسه من التأثير الذي قد يعطي ايحاء صوتيا مليئا بالحركة من مثل «ترهش». «يهشل» أو ايحاء بالضعف والتهدم الداخلي من مثل «يتضحضح» و «تعتعت». » (١١)

ولا يقتصر التفجير الصوتي على صورة المفردة الواحدة وحدودها الضيقة بل يتجاوز ذلك الى علاقاتها باخواتها في سياق الجملة وتركيب العبارة، مما ينتج خصائص صوتية تترك اصداءها على مساحات واسعة ومجموعات من الكلمات والتراكيب تتميز بطابعها الموسيقي الواضح. وهو ما سبق ان عالجناه في اطار موسيقي النثر، وفي عدد من مواضيع
البحث الاخرى، مما لا حاجة لنا في تكراره الآن. غير أن ما يعنينا، هنا، من ذلك، ما توصلنا اليه من نتائج في اطار ظاهرة الجرس اللفظي الذي تزاحم في اهاب قصيدة النثر وكان فيها اكثر بروزا وكثافة مما هو عليه في الاشكال الشعرية الاخرى. ويتمثل ابرز هذه النتائج في التركيز على خصائص اللغة الايقاعية وتفجيرها على مستوى المفردة والتركيب، تعويضا لفقدان ايقاع الاطار الخارجي، مما جعل الايقاع الداخلي (التكويني) في مقام الايقاع الخارجي (الاطاري)، كما لاحظنا.

وقد قاد تعويض الوزن قصيدة النثر الى الالتفات الواضح نحو عدد من المظاهر التشكيلية التي ساهمت في تركيب نصها المتميز بالاضافة الى ما سبق ذكره من المظاهر، كاستخدام الفراغ والقطع والحذف والحركة الى غير ذلك مما تناولناه في مواضع متفرقة من البحث من شانها ان تغنينا عن تكرارها هنا.

وكان جميع هذه المظاهر الفنية، كما لاحظنا، يقود مسار التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين، خاصة بعد استفحال قصيدة النثر وزيادة الاهتمام بها، نحو الالتفات المباشر الى اللغة الشعرية والتركيز على جانب التخييل منها بصفة خاصة، نظرا لاتصاله المباشر بحركة الذات الشاعرة وارتباطه الخاص بجانب العاطفة في بنية المضمون،

ويمكن القول اخيرا، ان ظاهرة العدول السلبي في اطار تجربة الشعر المعاصر في البحرين، سواء في مظاهرها التقليدية أو في مظاهرها التجريبية، تعكس في حد ذاتها قلق قصيدة التفعيلة بصفة خاصة، والتجربة الشعرية الجديدة بصفة عامة، وتذبذبها على صعيد التركيب اللغوي بين البنية الام التي تحاول الاتصال بها والمحافظة على الارتباط الادبي بها، وبين، «البنية» المأمولة أو الهاربة من امام الشاعر وكانها الحلم الشارد الذي يطارده حتى في عالم الهلوسة وافتعال الغرابة والعدول السلبي، والبحث عنه بالارتماء المفتعل أو غير الواعي سواء في احضان التراث والذاكرة أو في احضان المجهول والمعمّى. ورغم ذلك فان مساحة هذا العدول ضيقة في اطار قصيدة التفعيلة بشكل خاص وفي اطار تجربة الشعر المعاصر في البحرين بشكل عام، مما لا يضير تطورهما في شيء.

---

١١) شظايا

كتابة كأنها الحركة

عبد الملك مرتاض

١ ـ لماذا اصطناع صفة «الادبي» للنصّ ؟

إن ما اتخذناه من صفة لمفهوم «النص» ليس احترازاً من غير الادبي، كأن يكون العلمي، أو القانوني، أو الفقهي فهلم جرا، ولكن احترازاً من غير «الفني». فقد كان «يوري لو طمان» في كتابه (بنية النص الفني) «١» يذهب الى ان النص الفني لا يشمل بالضرورة الادب وحده، وانما يجاوزه الى كل ابداع ذي علاقة بالفن كالـرسم والمسرح والسينـما. بل الى كل مجموعة من الاشارات المقروءة بحسب المطالعة التي تنتجها. ولعل المطالعة تعني هنا كل ما تتلذذ به العين، أو تتلذذ به الاذن، أو يتذوقه العقل والقلب من الاجناس الادبية والفنية المنجزة في اطار الشرعية الابداعية. ومثل هذا المفهوم العام لو لم نقيدّه بالصفة ونحصره في دائرتها لكان انطلق بنا الى مجال السيميوتيكا التي هي علم الاشارات في بعض تعريفاتها المبسطة على نصوص شعرية أو نثرية موثوقة تفيد المعنى المتداول على عهدنا هذا، إلا ما كان اورده ابن منظور من ان الفقهاء كانوا يقولون: «نص القرآن ونص السنة: اي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الاحكام» (٣).

ولولا ان (النص) مصطلح متداول اليوم بين النقاد العرب لما كان له في أصل الوضع اي دلالة ملائمة للوظيفة التي ينهض بها عبر الابداع، بل عبر ما قبل الابداع وما بعده. فالنص مثلاً في أصل الأشتقاق في اللغة الفرنسية يعني النسج؛ فكأنه نسج للكلام الناشىء عن فعل الكتابة التي تشبه من بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج. على حين ان لفظ (النص) في العربية (ويبدو انه أخذ من مصطلحات الفقهاء، كما أخذ النقد من مصطلحات الصيارفة، وكما أخذ الادب نفسه من وضع لغوي مجهول في أغلب الظن) لايعني، من حيث أصل الوضع شيئاً. فقد كان يجب البحث عن مصطلح يعني نسج الكلام في طبيعة شكله، وفي صورة حركته، وفي مضمون غايته، لاعن مصطلح يعني في أصله الاظهار والدفع. ولكن الدلالات كثيراً ما تخرج عما أريد لها في أصلها. والعبرة على كل حال في هذا باصطلاح النقاد المعاصرين على هذا الاطلاق؛ حيث انهم يفهمون من مدلوله ما يفهم الغربيون من مدلول، على حين ان الشعرية انما هي علم دراسة خصوصية الادب.

ولا يذهب إلى ذلك رولان بارط ايضاً، دون الاحالة على يورى لطمان، حين يقرّر ان «النص» في المفهوم الحديث ليس بالضرورة هو النص الادبي بالمفهوم المتداول؛ بل ان الايقاع الموسيقي نصّ، واللوحة الزيتية نص، والشريط السينمائي نص، والمشهد التمثيلي نص، وهلم جرا، ويعترف بارط بتقدم الدراسات

بالقياس الى مجال النص الادبي من حيث هو انبثاق عن النشاط اللغوي تبعاً لتطور الدراسات في حقل اللسانيات ومناهجها.

واذن، فنظرية النص الادبي هنا، ستقتصر على نفسها دون الحفول بغيرها من الاجناس الفنية. ولنذكر أيضاً بأن صفة (الادبي) في عنوان دراستنا هذه، ليست مجرد صفة تخصيص، وانما هي صفة تمييز شيء من جملة أشياء كما رأينا. فذلك إذن، ذلك.

٢ ـ مفهوم النص:

الأصل في مدلول الوضع اللغوي للنص هو الدفع والاظهار وبلوغ الغاية في الشيء. ولم نعثر (texte) بالفرنسية و (tekta) بالروسية؛ إذ أصبح يعني لدينا نحن العرب أيضاً النسيج اللفظي الناشيء عن توجيه رسالة الى متلقين. غير ان الذهن يثب في معظم الأطوار الى الثمرة التي يثمرها فعل الرسالة في نفس المتلقي؛ أي درجة العلاقة التفاعلية بين الباث والمتلقي.

وببعض هذا نُخْرِج الرسالات غير الادبية من حيز هذا المفهوم الحديث وقد حاولنا ان نعثر على ذكر للفظ النص في التراث العربي النقدي فأعجزنا البحث ولم يفض بنا الى شيء، إلا ما ذكره أبو عثمان الجاحظ في مقدمة كتابه (الحيوان) من أن الكتابة بمفهوم التسجيل والتقييد، والتدوين والتخليد، لا بالمفهوم الحديث للنص. بيد أن ابا عثمان وان لم يذكر النص بلفظه فان كل ماورد حول هذا المعنى في مقدمة الحيوان، وفي بعض كتاب (البيان والتبيين) (٤). إنما يدل على انه كان في ذهنه بعض ما يعتلج في اذهان بعض المحدثين، وان لم يبلغ في ذلك مبلغ التنظير.

والنص، سواء كان بالمفهوم الفني العام، ام بالمفهوم الادبي الخاص، حقل من العلم جديد لم تكن تظهر فيه إلا كتابات قليلة، ومعظمها ظهر في السنوات الاخيرة. ولعل اشهر اقطاب هذا الحقل المعرفي في فرنسا رولان بارط، وطودوروف، وجان ريكاردو، وجوليا كريستيفا . . . وفي الاتحاد السوفيتي يوري لوطمان، وهو وإن لم يحل عليه بعض المنظرين الفرنسيين فانه من اكبر المنظرين للنص في رأينا، وقد تطورت نظرية النص في ضوء البحث النشيط الذي ظل متصل الحلقات في العقود الاخيرة في مجال العلوم الانسانية، وهي حلقات البحث التي آوتها مجلات ذات نزعه حداثية مثل (كما هو) (Tel quel) و «الادب» (La Litteratine) وسواهما من المؤسسات الادبية الكبرى في نوادي الغرب.

والنص الذي نريد إفاضة الحديث فيه ليس هو الابداع كما انه ليس الكتابة. فكأن الكتابة هي الحركة المادية المصطحبة بالتفكير والتخيّل، والتي تفضي الى تفريغ قول مزخرف (Langage) على نسق معلوم، وحسب سياق مفهوم. بينما النص يكون ثمرة من ثمرات هذه الحركة المركبة، وكأنه الحال المادية والخيالية التي تكون بين تفريغ النص، وأوج الابداع الذي هو نص كامل منقح. وهذه الحال هي ما يطلق عليها رولان بارط (Sigufiaule) أي النص في حال خضوعه لنشاط الباحث ومعاناته. واذن فالنص ليس هو الابداع كما سنرى من بعد حين.

٣ ـ ما هية النص:

لا ينبغي لمفهوم النص ان يلتبس بمفهوم الجملة، ولابمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل، فقد يتصادف ان يكون النص مجرد جملة، كما يحتمل ان يكون كتاباً كاملاً، واذا كانت الحال الثانية

هي اصل مفهوم كل نص ولا تفتقر الى تمثيل ولا الى تفسير، فان الحال الاولى جديرة بالتوقف لديها والتمعن فيها، إذ لا يقبل الذهن لأول وهلة أن تكون جملة واحدة من الكلام نصاً قائماً بذاته، مستقلاً بنفسه، مع ان ذلك ممكن الحدوث في التقاليد الادبية. ولنضرب لذلك مثلاً بالامثال الشعبية، والالغاز، والحكم السائرة والاحاديث النبوية التي تجري مجرى الاحكام، وهلم جرا.

فمثل قول العربي القديم: (ما هكذا تورد يا سعد الأبل) نص قائم الذات على الرغم من انه في حجمه مجرد جملة واحدة من الكلام، ذلك بأن هذه الجملة تحددت باستقلاليتها الكلامية واشتمالها على نهاية. فهي على صغرها عالم أَلْسُنيّ كبير. وإذن فهي نص أدبي كامل النصيّة حيث اشتمل على عناصر التوصيل الستة التي وردت في نظرية جاكبسون من باث، ومتلق، ورسالة، ورسالة . . وهلم جرّا.

إن النص شبكة من المعطيات الالسنية والبنيوية والايديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجه، فاذا استوى مارس تأثيراً عجيباً من أجل انتاج نصوص اخرى. فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعاً لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة. فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد المتعدد بتعدد تعرضه للقراءة. ولعل هذا ما تطلق عليه جوليا كريستيفا انتاجية النص (Pro-ductivite dutexte) حيث انه يتخذ له من اللغة مجالاً للنشاط، فتراه يرتد الى ما يسبق هذه اللغة محدثاً بعداً بين لغة الاستعمال الطبيعية (وهي اللغة المسخرة لتقديم الاشياء والتفاهم بين الناس)، والحجم الشاغر للفعاليات الدّالية. فتنشيط اللغة يعني الاهتداء الى كيفية نشاط هذه النغة (٦) التي هي أصل النص الادبي في كل مراحله ومظاهره.

ولكن ما هي ماهية النص ؟

انه في الحقيقة من العسير، كما يلاحظ ذلك رولان بارط نفسه، تقدير تعريف للنص متفق عليه، على الرغم من وضوح مفهوم واتفاق الناس على الحد الادنى، على الاقل، منه. إن غاية نظرية النص المعرفية هي محاولة علمنة النص، والبحث في اصوله، ومراحله ومظاهره. اي البحث في كل التأثيرات التي يحدثها حين يستوي، والتـأثيرات التي يخضع لها حين يكون لا يزال في حال نشاط. وتنقسم نظرية النص من العلوم الانسانية التي لم توفق الى اليوم الى علمنة فن القول (Langage) والاجتزاء باعتباره مجرد أداة للتعبير أو هيكل للمعنى.

ولعلّ أحسن تعريف للنص الى حد الآن، كما يزعم بارط، هو ذلك الذي جاءت به جوليا كريستيفا التي ذهبت الى ان النص يُعرّف «كجهاز للنقل الالسني (Appareil translinguistique) الذي يكون قادراً على اعادة توزيع نظام اللغة رابطاً للفظةً موصلة (Parale Wmmunicative) غايتها التبليغ المباشر بملفوظات (Enonces) مختلفة: سابقة أو مزامنة» (٧).

فهذا التعريف، كما يزعم بارط، يجمع بصورة ضمنية بين أهم المفاهيم النظرية بما فيها الممارسات الحالية (Pratiques signifiantes) وقابلية العطاء، والنشاط النصيّ قبل الاستواء (Sigmfionce)، وبين النص من حيث هو ظاهرة، والنص من حيث هو ميراث، ومن حيث هو تناصية. (٨)

ويعترف يوري لوطمان، وهو «ناصّ» (٩) روسيّ بارع، بصعوبة العثور على تعريف جامع مانع لمفهوم النص (١٠). ولنذكر، كما سبقت الايماءة الى ذلك، بأن لو طمان كان يريد بالنص الى فنون التعبير بمعانيها

الواسعة من نقش ورسم ورقص وتمثيل وغناء وكتابة فنية (اي نص أدبي) وكل أجناس التعبير التي لاتتم تحت شكل النص المكتوب الذي يقرأ بالطريقة المألوفة، وانما بالنص غير المكتوب ـ بالقياس الى الحال الملابسة لنشاط التناصّ ـ الذي يكون طوراً مسموعاً، وطوراً منظوراً، وطوراً متذوقاً بملكة الادراك الثقافية. وقد فصل لوطمان الحديث في تعريف النص حيث اقامه على ثلاث دعائم هي خاصيته البنيوية، وخاصيته الحدّية، وخاصيته التعبيرية.

ولكن تعريف لوطمان يظل غامضاً، ولعل ذلك يعود الى اربع علل:
١ ـ لحداثة هذا العلم واعوجاج الطريق بالمصطلح.
٢ ـ تأثير الترجمة من الروسية الى الفرنسية على المعنى كما كتبه أصلاً.
٣ ـ تأثير النقل من بعض الفرنسية الى العربية.
٤ ـ ان لوطمان لا يرمي الى تعريف النص الادبي الذي لا يعدّ إلا مجرد جزء من شبكة من المفاهيم كلها يعني النص.

من أجل ذلك نستأنس بتعريف رولان بارط الذي قد يكون اوضح من تعريفيّ لوطمان وكريستيفا. فهو يرى ان النص مساحة ظاهرانية للابداع الادبي. انه نسيج من الألفاظ المصبوبة في الابداع، والمرتبة فيه على نحو يقتضي معنى قاراً ووحيداً ما أمكن ذلك. وعلى الرغم من الصفة الجزئية والمتواضعة لمفهوم النص (حيث هو ليس في أصله إلا شيئاً محسوساً بالحاسة البصرية) فانه يساهم في بناء المجد الروحي للابداع الذي يخدمه. ذلك بأن النص ليس إلا مادة محسوسة هي الكتابة في حركتها وحجمها ونظمها ونظامها. اي انه كما يقول الدكتور عبدالله الغذامي «وجود عائم» (١٢).

وللنص أهداف كثيرة من اهمها انه يهيء شروطاً لحفظ الافكار بالتقييد والتسجيل، وإراحة الذاكرة من التفكير والتركيز، ونقل المعرفة بين الناس، ثم حفظها للاجيال اللاحقة. كما ان النص يفضي، حسب رولان بارط، الى مايسميه بالاستقرار وديمومة الرقم ذي القابلية لتصحيح الرهافة وفساد الذاكرة أوضعفها. كمن يعد بمثابة الشرعية التي يتقمصها المعنى المراد إثباته على الورق. والنص من هذا المنظور يكون بمثابة الجهاز الذي ينهض ضد الزمن والنسيان، ومكر الكلمة (١٣) التي ما اكثر ما تروغ ذات اليمين أو ذات اليسار فينقلب المعنى رأساً على عقب، ويصبح مالم يكن، كائناً، وما كان، غير كائن.

والى معنى النسيان الذي يذكره بارط كان ابو عثمان لحن منذ زهاء أحد عشر قرناً حيث يقرر حول ذلك بأنه «لولا الكتب المدونة، والاخبار المخلدة، والحكم المخطوطة التي تحصن الحساب، وغير الحساب لبطل اكثر العلم، ولغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ولما كان للناس مفزع الى موضع استذكار» (١٤)

وعلى انه لا ينبغي، ولنقرر ذلك تارة اخرى، ان يلتبس في الذهن مفهوم الكتابة بمفهوم النص، فالكتابة غايتها ميكانيكية عضلية تنهض حركتها على رصف الحروف والتأليف فيما بينها داخل لفظ واحد، ثم رصّ الالفاظ بعضها إزاء بعض. إذ قد تكون هناك كتابة ولا يكون نصّ، فقد يكتب الصبي أو المخبول اوراقاً كثيرة ومع ذلك لا تعد نصاً. كما قد يكتب الكاتب المتمكن نفسه أوراقاً كثيرة ولا ترقى بالضرورة الى درجة النص، وذلك اذا كانت في صورة افكار متقطعة مقيّدة من اجل مشروع كتابة نص. فالكتابة إذن بهذا المفهوم غير النص، وقد تكون الكتابة بمفهوم الابداع ايضاً غير النص، فالكتابة بمعنييها هي أداة لنسيج خيوط نصّ يرقى الى درجة الابداع. وابوعثمان حين تحدث عن مفهوم الكتابة في صورة النص انما تحدث عن «الكتب

المدونة». ولاينبغي ان تكون هناك كتب مدونة إلا اذا كانت تحمل أدنى صفة النصيّة، إذ لم يألف الناس تقييد غير النصوص الكاملة. أما النصوص الناقصة التي لّما تستوِ، أو الفطيرة، أو المضطربة البناء، فقد أهملوها في معظم الأطوار. فالنص من هذه الناحية يحمل وجوباً صفةَ النضج الفني.

ونجد مفهوم النص مرتبطاً، تاريخياً، بعدة مظاهر معرفية، أي اننا نجده مرتبطاً بما يطلق عليه بارط عالم المؤسسات. فقد وقع تدوين المعلقات السبع، وتدوين القرآن، ثم السنة، وكان من قبل ذلك قدماء المصريين والبابليين والاغريق عمدوا الى تدوين الحكمة والأساطير والقوانين والملاحم وطقوس الديانات.

والذي نلاحظ ان النصوص التي كانت تدوّن، كانت تتوافر فيها، في معظم الاطوار، صفة النضج الفني، ولأمر ما دوّن العرب المعلقات السبع بماء الذهب بعد ان ظلوا يجتزئون بتداول الرواية الشفوية في بقية أشعـارهم. فلم يك ذلك إلا خوفاً على هذه النصوص من الضياع أو التحريف. وسواء أصبحت الاقوال التاريخية التي تذهب الى ان هذه النصوص الشعرية كانت «كتبت في القباطي بماء الذهب وعُلّقت على الكعبة» (١٥) أم لم تصح، فالشاهد لدينا فيها ان النص الفني كانت المجتمعات في أبسط مظاهر حضارتها تحرص أشد الحرص على حفظة بالتقييد، وتخليده بالتدوين.

٤ ـ العلاقة بين النص والابداع.

يميز المنظرون المعاصرون بَين النص والابداع، فحسب بارط يقرر بأن الابداع هو شيء كامل يستطيع مثلًا أن يتبوأ حيزاً مادياً (كاتخاذ مكانٍ ما في رفوف مكتبة) وكل ما نستطيع أن نقول عن النصّ انه موجود أو غير موجود، في هذا الابداع أوذاك. ذلك بأن الابداع يمكن الامساك به باليد، على حين ان النص يمسك عبر فن القـول . . إذ الابـداع مرتبط بالكتـاب في مختلف مظاهـره: من مقدار حجمه، الى الظروف التاريخية والاجتماعية التي افضت الى إنتاجه، على حين ان النص يكون مرتبطاً أساساً بنصيّته. فما هو إلا مظهر توليّ في شكله وطريقته وانتاجيته أو عطائيته. فالنص من هذا المنظور لا يوجد إلا عبر فنّ القول. فكأنه العمل بالقول، ومعالجته، وانتاجه في مراحله المختلفة.

والنصّ لا يتناقض مع الوحدات الألسنية والبلاغية التي تعترف بها علوم فن القول (Langage) والتي يفترض تقطيع عناصرها، أبداً، وجود فكرة البنية الكاملة اننا نعلم ان كل مظهر لفن القول ذو بُعدٍ أدنى او معادلٍ للجملة يكون منتمياً الى اللسانيات. وكل مظهر قولي يجاوز الجملة يصبح منتمياً الى الخطاب الذي كان مسرحاً لعلم معياري سابق، هو علم البلاغة، والاسلوبية، والبلاغة نفسها، يمكنها معالجة الظواهر الألسنية التي تكون أدنى من الجملة (كاختيار الألفاظ والصور، والايقاعات الخارجية، وهلم جرا). وقد حاول بهذا الصدد بعض الألسنيين المعاصرين تأسيس لسانيات للخطاب، بيد أن هذه المحاولات لا تمكن أن تقارن بالسلوك الذي يرقىٰ الى درجة التحليل النصيّ، لأنها أمّا متجاوزة كالبلاغة، أو محدودة جداً كالأسلوبية، أو ومشينـة بما تحمله من روح التجـاوز الالسني (Espit metalinguis tique) مُقصية نفسها الى خارج حدود الملفوظ، عوض أن تضطلع هي ذاتها لوظيفة «التلفيظ»

إن كل الممارسات الدالية يمكن ان تفضي الى قيام نص: ممارسة الرسم، وممارسة الموسيقى، وممارسة الشريط السينمائي، وهلم جرّا. حقاً إن التحليل النصيّ (بمفهوم النص الادبي) يُعدّ. اكثر تطوراً على عهدنا الراهن من الفنون الاخرى السمعية ـ البصرية، ولكن ذلك انما يعود الى تطور الدراسات اللسانية وسبقها.

واذا كانت نظرية النص تتجه الآن نحو إلغاء التفرقة بين الاجناس الادبية والاجناس الفنية، فلأنها لم

تعد تعتبر الابداع مجرد رسالات بسيطة أو قاصرة، وانما تعدها نتاجاً متسماً بالديمومة، و «تلفيظات» (-Enonca tions) يستمر الموضوع عبرها في تحاور. ومثل هذا الموضع يندرج ضمن حقل المؤلف بدون ريب، ولكنه يندرج أيضاً ضمن موضوع القارىء أيضاً.

وكذلك نلغي نظرية النص تجتهد في ترقية موضوع معرفي جديد هو القراءة التي كان النقد الكلاسيكي لا يعيرها وزناً كبيراً. في الوقت الذي كان شديد العناية أما بشخص المؤلف، واما بقواعد التأليف. ان نظرية النص لم تعمد الى تعميق حريات القراءة الى مالانهاية فحسب، وانما عمدت الى وضع القراءة في مستوى واحدٍ (١٦)

٥ ـ مراحل النص:

ومن الواضح ان النص يمر بمراحل متتالية في مظاهره المفضية الى الاستواء، لعل من اهمها شأناً:

أ ـ المخاض النصيّ:

تذكرني هذه النظرية التي كنت خضتُ في امرها منذ سبع سنوات (١٧) بالقانون الصيني الذي لا يؤرخ للصبيّ من يوم ميلاده، ولكن من يوم تكوّنه جنيناً، وهي رؤية حضارية ثاقبة ما أجدرنا بأن نطبّقها في حياتنا البلدية إذ ان الجنين كائن حيّ، و قتله يعد جريمة، وموته يعد مأساة للأبوين، ووالدانه يعتبرانه حياً، وامه تعايشه لحظة لحظة وهو يتحرك في أحشائها، فكيف تهمل هذه المرحلة كلها من حياة الانسان ولا تحسب من حياته؟

ولا نقـول إلا نحو ذلك فيما نطلق عليه «المخاض النصيّ»، فلم تهمل هذه المرحلة من حياة النص ونجتزي بالمرحلة الجاهزة من أمره؟ وكيف يجوز لنا التغاضي عن مرحلة المخاض النصيّ التي هي الأصل في وجود النص الأدبي، ومرحلة شرعية من مراحل تبلوره؟ إن الذي يكتب نصاً يفكر فيه قبل أن ينشئه. وعملية التفكير (وهي قد تقصر كما تطول) التي تسبق مرحلة «التفريغ» مرحلة شرعية من مراحل وجود النص لايحق لنا إهمالها. ولنا أن نطلق على هذه المرحلة في جوانيّتها. التخيل» أذا كان النص أبداعاً، و «عملية التفكير» إذا كان النص نقداً. ولكن هذا التمييز في الاطلاق يظل نسبياً، إذ ليس غير الابداع في جمالية مفهومه، وسمّو ماهيته، إلا ابداعاً من ضرب آخر. فالمفكر العظيم، والفيلسوف النحرير، والناقد الخرّيت، ليسوا إلا مبدعين فيما يفكرون ويحللون وينظّرون.

فهذه الضبابية التكوينية التي يكون النص الادبي فيها في مرحلة المخاض هي ما اطلق عليه عمر بن الخطاب «التزوير»، حين قال عن يوم السقيفة التي كان أعدّ لها كلمة: «وكنت قد زوّرت في نفسي مقالة أقولها بين يدي ابي بكر، فلما ذهبت اتكلم، قال أبوبكر: على رسلك! . . » (١٨). فلم يكن هذا التزوير الذي كان عمر زوّره إلا هذا المخاض النصيّ.

ومن الامثلة التي تطالعنـا بها كتب الـتراث عن «المخاض النصيّ» ماذكر منه ابن رشيق وسواه طائفة صالحـة. وقـد دلت كلها على ان المبدعين كانوا يلتزمون الخلوات، وربما يمموا العيون الجارية، والغابات الكثيفة، أو قمم الروابي حتى تيسر عليهم عملية المخاض النصيّ، ونجد الخلوة أصلاً في المخاض النصيّ لدى أشهر الشعراء العرب، في العهد الذهبي للشعر، أمثال جرير، والفرزدق، وكثير، وذي الرمّة، وفصحاء قريش حين أرادوا معارضة القرآن. وقد كان عسر المخاض النصيّ يبلغ ببعض الشعراء العرب مبلغاً يضارع حال الجنون كما يُحكى عن ابي تمام حين أراد ان ينظم بيتاً يتناول فيه معنى لطيفاً كان سبقه إليه أبو نواس، فقد كان الطائي في «بيت مصهرج، قد غسل بالماء، يتقلّب يميناً وشمالاً . . . » (١٩) حتى وقع له. وربما كان جرير

يهمهم ويتمرغ في الرمضاء او يتقلب في غرفة خالية حين يزمع معارضة الفرزدق. (٢٠)

فهذه النماذج كلها يشهد بأن النقاد العرب القدامى كانوا لحنوا الى قضية. المخاض النصيّ» وان لم يعبروا عنها بهذا المصطلح الذي نقترحه للاستعمال.

وإذن فهـذه الامارات الدالة على شيء منْ المخاض النصيّ في التراث العربي يمكن ان تنهض دليلاً يظاهرنا على ما نزعم من حياتية النص الادبي قبل إعلان ميلاده النهائي. فلولا مرحلة ما قبل الولادة لما كان الميلاد. ولولا التهيئة للوجود، لما كان للموجود وجود.

وعلى الرغم من أن النص الادبي قبل أن يصبح قائماً بذاته على قرطاس لم يكن متمثلاً على نحو دقيق في عالم الخيال، وان المخاض النصيّ، من اجل ذلك، يمكن ان يُعد غير واضح المعالم، فان ذلك لا يمنعنا من التعلق بمبدأ هذه النظرية التي تستمد قوتها مما شبهناها به من الجنين الذي هو موجود باعتبار، وغير موجود باعتبار آخر. ولكن الاعتبار الثاني ليس سلبياً كما كنا لاحظنا.

ب ـ التفريغ النصيّ:

إن التفـريغ النصيّ الذي هو تسجيل النص أو رقمه على القرطاس لا يأتي إلا بعد مرحلة «المخاض النصيّ». ويكاد هذا المظهر يشبه وضع الحامل حين تضع جنينها. والآية على ذلك ان عمل الشعر مثلاً «على الحاذق به أشد من نقل الصخر» (٢١). وكان الفرزدق وهو من اكبر فحول الشعر يقول: (تمر عليّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي اهون عليّ من عمل بيت من الشعر) (٢٢) وعلى ما يصطحب هذا التفريغ النصيّ من عناء وآلام، فانه يكون مصطحباً باللذة.

واذا كان المخاض النصيّ مجرد اختمار للخيال، وتمثل للنص واقتراب من الاقبال على العطاء الفني، فإن التفريغ هو اللحظة التي يتم فيها ميلاد الموجود المتستر في الذاكرة الخلفية. ولا يكون هذا التفريغ النصيّ مستوياً في مألوف العادة، من أجل ذلك تشبه حاله حال الحطب البليل، فيه الفاظ غير مقبولة، وافكار غير معقولة، وصياغة غير مصقولة. وتتميز هذه المرحلة، كما لاحظنا من قبل، بالكدّ والجهد، وتطريس الاخضر واليابس، وقبول الغث والسمين، في انتظار المرحلة الثالثة التي هي مرحلة التنقيح.

جـ ـ التنقيح:

«كـان الاصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه» (٢٣). ومن الشعراء القدماء الذين عرفوا بتنقيح نصوص شعرهم طفيل الغنوي، والنمر بن تولب (٢٤). فمصطلح التنقيح الذي اصطنعناه في المرحلة الثالثة من وجود النص، كانت الشعراء عرفته منذ العصور الموغلة في القدم. وهو يعني ان كثيراً من الشعراء كانوا بعد عملية التفريغ التي شبهناها بحطب الليل الذي يقع فيه العشب الأخضر، والعود السيىّء الذي لا يتّقد، وربما الاتربة والحصىٰ، (وهي عملية مضنية تكون في العادة قصيرة الأمد لأنها كالشعلة المتفجـرة بالنـار)، يجيئـون الى أعـمالهم أو نصـوصهم فينقحـونها تنقيحاً، فتراهم يشطبون الفاظاً ويستبدلونها بغيرها، كما تجدهم أطواراً يحذفون فقرة كاملة، وربما اكثر من ذلك من أصل النص المفرغ في المرحلة الثانية. وهو سلوك مشروع يمارسه المبدع في اطار الشرعية الابوية ـ المؤقتة ـ لنصه.

وكان أبوعثمان تحدث عن التنقيح، وأن الاديب عليه أن يعف بعض العفّة فلا ينقح كل شيء في نصه (٢٥) وتتميّز مرحلة التنقيح في مألوف العادة بهدوء البال، والاحتكام الى العقل، والميل الى اصطناع الموضوعية

الذاتية إن صح مثل هذا الاطلاق، والاقبال على الاستئناس بتجارب الآخرين (القراءات والتجارب الثقافية التي مر بها الناصّ). وهنا ننزلق الى مرحلة ذات شأن كبير من مراحل وجود النص. وهي (التناصّ).

٦ - التناصيّه:

يقرر ابن خلدون بأن الشاعر الذي قلّ حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعراً، وانما يكون ناظماً ساقطاً «واجتناب الشعر اولى بمن لم يكن له محفوظ. ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على» (٢٦) عمل الشعر. وربما كان يقال إن من شروط أدوات الشعر نسيان النصوص المحفوظة، حتى تمحىٰ ورسومها «الحرفية الظاهرة إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها. فاذا نسيها وقد تكيفت النفس بها، انتقش الاسلوب فيها، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه من امثالها . . » (٢٧) ونلاحظ ان ابن خلدون يصطنع مصطلح «نسيان المحفوظ» وهو الذي يدعوه بارط، كما سنرى «تضمينات من غير تنصيص» فنسيان النص يفضي الى كتابة نص أصيل من وجهة، ونص جيد - اذا كان المحفوظ المنسيّ جيداً هو أيضاً - من وجهة اخرى.

كما نجد الشيخ يصطنع مصطلح النسج مرتين في هذا النصّ القصير مضافاً إليه مصطلح «الاسلوب». وهو سلوك علميّ يدل على ان العرب حاولوا فهم النص انه، قبل كل شيء، نسج للألفاظ. فرأي ابن خلدون يبدي لنا عن سر ماوراء النص المكتوب، أو ما قبله، أو ما بعده، أو كل ذلك جميعاً. فليس التناص في تصورنا إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر، لأنتاج نص لاحق، فقراءة النصوص السابقة في تصور النقاد المعاصرين، وحفظ هذه النصوص ثم نسيانها في تصور ابن خلدون، هما أساس التناصيّه التي تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه، فالمخزون من النصوص المقروءة من قبل هو الذي كثيراً ما يتحكم في صفة النصّ المرقوم.

واذا كان ابن خلدون يحكم باستحالة وجود شاعر لايكون قد حفظ شعراً ثم نسيه، فاننا نحكم باستحالة وجود مبدع يكتب نصاً أدبياً دون سابق تعامل معمّق مكثّف الى حد الادمان مع النصوص الادبية في مجال معينّ أو في عدة مجالات.

ومهما يكن جنس النص الادبي المنجز فانه قد يظل خاضعاً لهذه النظرية، إذ لا يجوز أن ينشأ شاعر من عدم، اي شاعر غير قارىء للشعر، وانما هو قارىء للفلسفة أو المنطق أو التاريخ أو الجغرافية، أو الاقتصاد أو الفقه. فهذه القراءات المفترضة لا تستطيع بحكم طبيعتها أن تنتج نصاً أدبياً ما. فانتاج النص من حيث هو يخضع إذن لسلطان طبيعة النص المقروء. فمن المحال أن نلتمس دارس لابد من قراءة النظريات النقدية أن يكون شاعراً. وهو إن كان في بعض الأحوال النادرة سيكون بالضرورة مسفّاً أو ضعيفاً. وقد مر بهذه التجربة عبدالله بن المقفع الذي كان يقول: إن الشعر «الذي أرضاه لايجيئني، والذي يجيئني لا أرضاه» (٢٨)، وذلك لغلبة النقد الفكري أو الفلسفة والعلم على ملكته. وأكد هذا السلوك نفسه ابن خلدون حين عرض رأيه على ابن الخطيب شاكياً له من عدم قدرته على قول الشعر الرفيع لانه كان حفظ من المنظومات العلمية والفقهية والقوانين التأليفية كمنظومتي الشاطبي الكبرى والصغرى في القراءات والرسم وكتابي ابن الحاجب في الفقه والاصول، وجمل الخونجي في المنطق (٢٩)، فاستحال عليه، مع حفظه هذه الاخلاط من القواعد والعلوم، قول الشعر الجيد على الرغم من انه كان حفظ القرآن وكثيراً من كلام العرب، لأن وجه الملكة، يعتبر هو نفسه، كان قد خدش فعاق القريحة عن بلوغ غايتها من الابداع.

ولذلك لاحظ طودوروف وجود عدة انواع من القراءة، بهذا الصدد (٣٠)، وأدنى انواع هذه القراءة

درجة تكون منتجة على نحو ما.

وقد ربط رولان بارط الكتابة بالقراءة، والمعاناة بالمتعة في عملية الابداع، اي في عملية انتاج نص أدبي فقرّر: «إني اذا كنت أقرأ بلذة هذه الجملة، أو هذه القصة، أو هذه اللفظة، فلأنها كانت كتبت في خضم اللذة. (وهذه اللذة لا تتناقض مع شكوى الكاتب). ولكن في حال العكس: هل ان الكتابة بلذةٍ تؤكد لي، أنا الكاتب، لذة قارىء؟ حتماً لا!» (٣١)

إن تدبيج أيّ نص أدبي يجب ان يخضع حتماً لمقروء ما من النصوص، وتلك النصوص المقروءة، والمسموعة أيضاً (بواسطة الدروس والندوات والمحاضرات والاحاديث المذاعة والمتلفزة والمناقشات المختلفة الطبائع التي يكون مدبج النص قد حضرها أو ساهم فيها) هي التي تظاهره على تفريغ النص من المخاض النصيّ فتحيله الى نصّ فني جاهز، فالتناصية هي شبكة العلاقات النصيّة (أي ما يمكن ان يحصل للمرء من المعرفة فكراً، وما يحصل له من متاع النص المقروء نسجاً) التي تتم بوسائل قراءة نصوص أو سماعها وربما حتى كتابتها. إذ كثيراً ما تكون تناصيّة داخلية بحيث ينقل مدبج النص صوراً سابقة من نفسه قصداً أو عن غير قصد، كما ينقل الموسيقار بعض المقاطع الموسيقية من اعماله السابقه عفواً أو قصداً. وإذن فهذه الشبكة من العلاقات الظاهرة والخفية هي التي تمارس سلطانها على انتاج النص.

فالناقد مثلاً يستحيل عليه كتابة نقدٍ ما إذا لم يقرأ!

أ ـ نص الابداع الذي يودّ ان يكتب عنه نصاً نقدياً
ب ـ نصوصاً نقدية مختلفة تحصل له بها ملكة نقدية فالناقد في هذه العملية المركبة يكون قد تعرض لممارسة سُلَطِ تناصيّه ـ عليه:

أولها: انه قرأ نصاً ابداعياً.
وثانيها: انه قرأ نصوصاً نقدية ابتغاء التحصيل واكتساب المعرفة، أو لمجرد الفضول العلمي.
وثالثها: انه يكتب نصاً نقداً على انقاض هذه النصوص المقروءة ابداعاً وتنظيراً.

والحق ان النظريات النقدية العربية القديمة تجمع على ضرورة توافر النصوص المقروءة لكل مبدع. ولنعلم بأن مفهوم الابداع في النقد العربي القديم لم يكد يجاوز النظرة الى الشعر. وكان ابن رشيق ينصح للشاعر حين يُفصي (٣٢) أن ينشط قريحته بالمذاكرة طوراً «وبمطالعة الاشعار كرّة [أخرى]، فانها تبعث الجد، وتولد الهمّة».

ومن الواضح ان ابن خلدون في معرض حديثه عن اكتساب الملكة الادبية، وحصول الدربة الذوقية لم يومىء الى المطالعة مجردة عن الحفظ مثلما وجدنا ابن رشيق يقرر، فرأي ابن رشيق أولج في باب ما يطلق عليه النقاد الغربيون المعاصرون «التناصيّه» (Inter - texlualite) حيث ان مدبج النص غير مدعو بالضرورة الى حفظ نصوص ثم نسيانها ليكتب على انقاضها ما يكتب ـ وهو رأي يذهب اليه ابن خلدون ـ وانما يجزئه ان ينشط قريحته بالقراءة، ويشحذها بالمطالعة في باب الجنس الادبي الذي يهم ان يمارس فيه الكتابة.

فالنص إذن هو الذي يعيد توزيع اللغة، وتوليدها، وبث الروح فيها، وتجديد الدلالات التي لاحدود لها، عبرها. إنه كما يقرر بارط حقل لاعادة التوزيع اللغوي. إن من بين هذه السبل للتفكيك واعادة البناء ان تتبادل النصوص فيما بينها، فاذا شذرات من هذه النصوص التي كانت وجدت من ذي قبل، أو توجد حول

النص المقصود بالذات، اي توجد فيه على الحقيقة: كلها انما تكون عبارة عن تناص، اي تبادل العلاقات النصيّة عبر هذه السلسلة من المفاهيم والحركات. ان كل نص نجد فيه بالضرورة نصوصاً اخرى، ولكن تحت اشكال مختلفة، معظمها غير مرئي، ولا مباشر. واهم هذه النصوص التي تداخل النص المنتج من غير استئذان، تلك الناشئة عن الثقافة المختزنة من قبل، ثم تلك الناشئة عن الثقافات المكتسبة من الوسط الاجتماعي. وكأن كل نص يكون نسيجاً جديداً لتضمينات نصيّة كاملة سبقته.

ان التناصيّه اذن شرط لقيام كل نص. وكيفما كان شأنه فانه لا يستطيع ان يفلت من سلطان التبعية النصيّة، أي سلطان العودة الى النبع والمؤثرات الخارجية. فالتناص إذن انما هو حقل واسع للصياغات المجهولة الصاحب والتي قلّما نستطيع موقعتها بدقة ويقين. وهو أيضا تضمينات لاواعية او تلقائية تقع في النص دون اصطناع علامات التنصيص. فمن وجهة نظر ابيستيمولوجية خالصة يعتبر مفهوم التناص هو كل ما يمنح نظرية النص حجم القابلية الاجتماعية. انه كل فن القول، السابق والمعاصر، الذي يغشي النص، ولكن ليس عن طريق الابوة النصيّة المكشوفة، أو بواسطة التقليد الاداري، وانما يكون ذلك بواسطة تبدد ينثال في لحظة الابداع، ولعل هذه الصورة أن تكفل للنص وضعه القانوني، ولكن ليس من حيث اعادة انتاجه، وانما من حيث قابليته للانتاج. (٣٤) فالنص إذن كما يقرر ذلك الغذامي «يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارض والتنافس» (٣٥)

وكل هذه المفاهيم والنظريات والآراء العربية والغربية القديمة والحديثة، تميل على نحو او على آخر الى نسيجية النص من وجهة، وتناصيّته من وجهة اخرى، وعلى أن كل نسيج يحتاج الى مادة بعضها حجم، وبعضها وزن، وبعضها لون، تصبّ فيه. والنسيج النصيّ لا يخلو من بعض هذه الشروط حيث إن الناصّ لا يستطيع أن يكتب نصاً إلا بفضل ما اختزن في وعاء ثقافته من نصوص سابقة وحاضرة. فالتخيّل انما يتم من خلال شبكة من الأخيلة الاخرى التي هضمها الذهن من قبل. والابتكار انما يكون في معظم الاطوار مستوفى على نحو ما، من ابتكارات سواه من المبدعين. فكأن رأي عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم؟

لا يبرع قائماً بالقياس الى كل المبدعين. وكأن كل شيء إذن نسبيّ.

لقد كانت نظرية النقد من قبل تعني بالنص من حيث هو الستار الذي كان يجب البحث وراءه عن الحقيقة، والرسالة الحقة، والمغزى اللطيف أو الخفيّ، فأصبحت اليوم تعدل عن النصّ - الستار، وتحاول فهم النسيج داخل نسْجه، وعبر شبكة من الشفرات والصياغات والدوال التي يتخذ الموضوع من احضانها عدة هيئات، كالعنكبوت التي تتحرك داخل بيتها المنسوج (٣٦).

وكأن النص اذن انما هو علم نسج الكلام، بينما التناص هو تبادل التأثر بين الكتاب (ولا ينبغي ان يتداخل هنا مع موضوع الادب المقارن الذي يبحث في اصول الافكار) كتبادل التأثير بين فلوبير وبروست كما يرى رولان بارط (٣٧)، وتبادل التأثر بين الحريري والهمذاني حيث انه من المستحيل ان يستطيع نص ادبي ما ان يحيا خارج نصوص سبقته أو عاصرته، فسواء علينا أكان هذا النص هو الجاحظ ام طه حسين أم جريدة يومية أم حديثاً اذعياً أم مشهداً مسرحياً فان الثابث هو ان هذا النص نسج من نص ما، أو نصوص ما. فكان النص الجديد هو ابداً قائم على انقاض نصوص اخرى انقرضت في ذاكرة الناصّ، فهي تضمين بغير تنصيص، كما يعبر رولان بارط (٣٨)

اشكالية انتمائية النص الى المؤلف

يرفض اصحاب الاتجاه الجديد في النقد انتمائية النص الى مؤلفه بالمفهوم التاريخي للمبدع. وقد تأثروا في بعض ذلك بمنهج ليفي سطروس في دراسة النص الاسطوري الذي طبق عليه منهجه عبر بعض الاساطير لبعض مجتمعات امريكا اللاتينية، مستخلصاً منها نتائج تتمثل في التعرف على بنية المجتمعات البدائية. والشعوب في مرحلة معينة من حياة تطورها. ونتيجة لذلك فان النقاد الجدد يرفضون مبدأ التعليق على النص، أو تأويله، لأن ذلك لا يخلو في رأيهم من ذاتية وجمالية وفلسفة. وعلى العكس من ذلك كما يقرر طودوروف، فانهم اذا كانوا يعتبرون النقد عبارة عن «بنية قابلة لاستقبال عدد لاحد له من التأويلات، وهذه التأويلات ترتبط بالزمان، والمكان، وشخصية الناقد، وكل المظاهر المعاصرة للنظريات الجمالية، وهلم جرا (. . .) فان غايتنا - يقول طودوروف - يجب ان تتمثل في وصف البنية الفارغة التي تتعمق في تأويلات النقاد والقراء جميعاً» (٣٩). إن التعليق والتأويل في النقد لم يعد لهما أي شرعية علمية، ذلك بأن التعليق في امثل اطواره يكون إنتاجاً لابداع جديد.

من أجل ذلك يحاول اصحاب المدرسة النقدية الجديدة ربط مفهوم النص الادبي بمفهوم النص الاسطوري على منهج ليفي سطروس حيث يقرر بهذا الصدد لوسيان صباق ان الاسطورة هي الكلمة التي تبدو كأنها بدون باث حقيقي يأخذ على عاتقه ان يستخلص منها المضمون، ويستنتج المعنى. ومثل هذا السلوك يجعل من النص الاسطوري ذا صفة لغزية. وقياساً على ذلك فان النقد الجديد لما أراد أن يتخذ من النص حقيقة موضوعية بحيث لا يكون البحث عن هذه الحقيقة الا عبر النص الادبي نفسه، إنما جاء ذلك من أجل ان يرفض انتمائية النص إلى باثه (٤٠)

ان النقد الجديد يصرّ على استقلالية النص الادبي، بحيث لا يحلّل إلا داخل تاريخانياته الخالصة، وليس في ضوء العلاقة العمودية التي يباشربها هذا الابداع أو ذاك مع مؤلفه، أو مع زمنه، اي مع المجتمع الذي ينشأ فيه.

والنقد الجديد يصر أيضاً على انه لا يجوز ان يفهم النص من خلال مؤلفه، حتى إن بول فاليرى كان يقرر بأن «كل ابداع انما هو ابداع كل شيء الا ان يكون ابداع مؤلف» (٤١)، ويكرر هذا الحكم فاليري في «حوار الشجرة» حيث يقرر ان «المؤلف تفصيل لا معنى له!»

إن ما ينقم النقد الجديد من اولئك الذين يعدونه مجرد استمرار للنقد الكلاسيكي هو استبدالهم التحليل الداخلي للنص بسيناريو نفساني يحلل ذاتية المؤلف، أو سيناريو اجتماعي يكون المؤلف عبره مجرد وسيط في عمليته الابداعية حيث ان المؤلف الحقيقي لايكون الا طبقة اجتماعية بعينها، في وضع بعينه، لا اكثر ولا أقل. ان النقد الكلاسيكي اراد باصرار ان يربط كل شيء بالتاريخ والمجتمع ويخضعه لهما، فاذا تاريخ المؤلف في حياته ونفسيته، واذا تاريخ المؤثرات فيه (زمانه)، واذا تاريخ ما يحكي في ابداعه (تحليل الشخصيات و «حقيقة» طباعها)، وبعبارة اخرى، كان هذا النقد يبني على رواية مدروسة، رواية اخرى يزعم انها هي الصحيحة أو الحقيقية، ناسياً الموضوع الادبي كما هو. فجاءت الثورة البنيوية فزعمت انها استطاعت ان تقوّض ملكية الانسان المنتج، صاحب السلطان المطلق على ابداعه، مقررة ان الكائنات والبقاع والوظائف هي التي تتحدد نبيوياً. ذلك بأن الكائنات الحقيقية أو الموضوعات الحقيقية، داخل هذا الابداع أو ذاك، لست أولئك الذين يشغلون هذه البقاع (المكان)، ولا القائمين بالوظائف فيها، وانما هي اولئك الذين يحددون هذه البقاع

والوظائف ويوزعونها (٤٢).

فما الموقف من هذه النظريات؟ وهل يجوز ان يربط الناقد ابداع المبدع بصاحبه (باثه)، ولا يجتزىء بذلك حتى يجاوزه الى عصره، ولا يرضيه بعض ذلك حتى يتعداه الى البيئة التي كتب فيها ابداعه، ولا يجتزىء ببعض ذلك أيضاً حتى يعرض ذلك الابداع على مجهر علم النفس، ويخضع الأدب لسلطان فرويد الذي لم يكن قط ناقداً أدبياً، وانما كان عالماً نفسانياً. إن المبالغة في تأثير البيئة والزمان في الابداع يحوّل المبدع الى مجرد دجاجة تبيض بيضها في وقت معلوم. إن المبدع سيد ابداعه وصاحبه لاينازعه فيه مجتمع ولا زمان ولابشر (على الرغم من إيماننا بفكرة التناص). واذا كان تأثير هذه العناصر ثابتاً في بعض الاحوال فإن ذلك لا يعني ذوبان المبدع وابداعه في خضّم هذه العناصر الخارجية.

واذن فهل نتحدث عن المبدع أو عن الابداع؟
أو هل نتحدث عنهما معاً؟ أو أن المبدع مجرد تفصيل لا معنى له كما يزعم فاليري؟ إننا نعتقد ان العناية بالابداع اولى في العملية النقدية من أي شيء آخر، وانه ليمكن التمييز بين العملين: فقد ندرس النص ونكتب عنه نقداً نضيء به قراءته، ونبرز فيه كوامنه، ونكشف عن نظام بنيته السطحية والداخلية التي تنتظمه. وفي هذا السلوك عناية خالصة بالابداع وحده، ولا أحد له الحق في ان يدين عملنا هذا، ويطالبنا بالطوائل بالرجوع الى التاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الوراثة، والانثربولوجيا من أجل تأويل هذا الابداع الأدبي أو تحليله وتشريحه (على الرغم من اعترافنا بتداخل العلوم، وبضرورة استعانة النقد ببعض العلوم الاخرى من أجل التوصل الى حقيقة الكشف عن النص الادبي).

وقد يدرس هذا الابداع في اطار تاريخي خالص، وداخل دائرة جنس أدبي معين (كأن هذا الجنس الرواية مثلاً) ابتغاء موقعته في مرحلة من التاريخ من حيث ما قبله، وما بعده، وما عاصره. وفي هذا الحال لايجوز للمنهج المتبنى الاستغناء عن التاريخ خصوصاً في رصد الابداع داخل جنسه، أو مقارنته بسواه من الاجناس، ولا يكون لأحد الحق، بل أي حق، في الاعتراض على الدارس اذا كانت غايته تاريخية خالصة.

أما ان يطالبنا اصحاب النزعة التاريخية بربط الابداع ربطاً حتمياً بالمجتمع والزمن والبيئة والناس، وما لم يخلق، ومالم يكن، و إلا كانت دراستنا لهذا النص غير سليمة لأنها لم ترصده في اطار الصراع الطبقي، وحتمية التاريخ، فانهم انما يلتمسون من الامر مستحيله، ومن الباطل ضلاله، وعلى انه لا يحق لأصحاب النزعة الجديدة ان يحولوا بيننا وبين التاريخ اذا كان قصدنا رصد نص ادبي في اطار تاريخي محض من أجل الاهتداء الى غاية نقدية بعينها.

جامعة وهران

---

١ - *ظهر هذا الكتاب باللغة العربية سنة ١٩٧٠ بموسكو تحت عنوان (Struktura Khndozest renovgo tekra) وترجم إلى الفرنسية هنرى ميشونيك تحت عنوان (Structure du Texte Artistique) وظهر بباريس عن دار غاليمار سنة ١٩٧٥*

2. R. Barthes, Encyclopedia Universalis, T.17, P.999.

٣ - *ابن منظور، لسان العرب (نصوص)*

٤ - *البيان والتبيين، ١/ ٢١٠ وما بعدها*

5. O. Ducrot, T. Zodorov, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage Poétique, P.375.
6. ID. P.445.
7. R. Barthes, Op.Cit. 998.
8. ID.

٩ - اصطنعنا هذا الاطلاق وقصدنا به إلى الاشتغال بالنشاط النصي، أو احتراف الاختصاص في نظرية النص

10. Iouri Lotman, La Structure du Texte Artistique, P.89 et Suivant.
11. R. Barthes, Op.Cit. P.P.996–997.

١٢ - د. عبدالله محمد الغزامي، الخطيئة والتكفير، ص. ٢٦

13. R. Barthes, Op.Cit. 997.

١٤ - أبوعثمان، الحيوان، ١/٤٧
١٥ - ابن رشيق، العمرة، ١/٩٦

16. R. Barthes, Op.Cit. P.999

١٧ - عبدالله مرتاض، النص الأدبي من أين والى أين؟ ص ٤٤ وما بعدها
١٨ - ابن أبي الحديد، شرح منهج البلاغ، ١/٢٩٣
١٩ - ابن رشيق، ح.ح.س، ص ١/ ١٥٠ ص ٥٠، ٢٠٦، ٢١٢
٢٠ - ح.س ١/ ٢٠٩
٢١ - ح.س ١/ ١١٧
٢٢ - ح.س ١/ ٢٠٤
٢٣ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/ ٨١ - ٨٢ وانظر أيضاً الجاحظ، البيان والتبيين، ١/ ٢١٢
٢٤ - ابن رشيق، ح.ح.س ١/ ١٣٤ والجاحظ ح.ح.س
٢٥ - الجاحظ ح.س، ١/ ٢١٠ وما بعدها
٢٦ - ابن خلدون، المقدمة ١١٠٥٣
٢٧ - ح.س ١١٠٥ - ١١٠٦
٢٨ - الجاحظ ح.ح.س ١/ ٢١٥ ونجد الجاحظ يعزز هذا القول في الحيوان ٢/ ١٣٢ أبن الجليل ابن أحمد
٢٩ - ابن خلدون ح ح س ص ١١١٤ - ١١١٥

30. T. Tadorov, Poétique de la Prose, P.175.
31. R. Barthes, Le Plaisir du Texte, P.11

٣٢ - يقال أفص الشاعر وأصفى إذا انقطع عن قول الشعر لنضوب في القريحة يصيبه، وقد جاءوا بذلك من قول العرب أفصت إذا انقطع بيغها.
٣٣ - ابن رشيق ح ح س ١/ ٢٠٦

34. R. Barthes, Op.Cit. P.999.

٣٥ - الغذامى، ح.ح.س ص ٣٢٣

36. R. Barthes, Op.Cit.
37. ID.
38. Barthes, Le Plaisir due Texte, P.59.
39. Todorov, Introduction à la Littérature Fantastique, in Littérature, P.99–100.
40. ID.
41. ID.
42. ID.

André Akoun, Les Formes Nouvelles de la critique, in Littŕature, Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture, Paris, 1970.

Roland BARTHES, Le Plaisir du Texte, Points, Paris 1973 Théorie du Texte, in Encyclopedia Universalis, T.17 Paris 1985.

Roger FAYOLLE, Vers Une Science de la Littŕature, in ID., Symposium, Paris, 1985.

O. Ducrot, T. Todorov, Dictionnaire Encylopédique des Science du Langage, Seuil, Paris, 1972.

Iouri LOTMAN, La Structure du Texte Artistique (traduit du russe Par H. Meschonnic, Paris, 1975.

Tzvetan TODOROV, Introduction à la Littérature Fantastiques, in Littérature, PP99–100.

Poétique de la Prose, Points, Paris, 1980.

Léon TODRENS, Une Nouvelle Littérature? in Littérature, C.E. P.L. Paris, 1970.

ضباب يحرك صخرة البحر

(عن الغموض في الشعر)

جمال الدين بن شيخ

الشعر هو الفن الوحيد الذي تعرف مادته استعمالاً ضرورياً ويومياً. لاأحد يمكنه منازعة الموسيقي أو الرسام أو النحات في امتياز ملكية الصوت واللون والحجر، فيما الشاعر يقاسم كل واحد مناحق ملكية اللغة.

اللغة هي المكان الوحيد للقصيدة. وكل استقصاء ينطلق منها وكل اختزال يمس مكوناتها يبتسر البحث فيها بشكل خطير. والشاعر الذي لايستثمر مصادره يرتكب، بإهماله أو عجزه، اعتداءاً على القصيدة. لانه يختزن كنزاً عليه أن يستثمره. أنه لايمارس لغة، بل يجعلها تدخل في الشعر، وهو شيء آخر تماماً.

إن ممارسة لغة هي استعمالها حسب سجلٍ مكيفٍ بكل دقة مع عملية التواصل، وذلك بالانخراط في ضرورتين: ضرورة الوضوح وضرورة الاقتصاد الاقصى في الوسائل. والتواصل، بجميع مستويات الاستعمال تأليفٌ، لأدوات ناجعة. ويتحقق التواصل بين متكلمينْ مستعديْن لتبادل الكلام. فالفيزيائي الذي يخاطب فيزيائياً آخر يتوجه نحو أنتظار. لأن خطابه ينتقل ضمن وعاء مهيأ له. أن يكون فيزيائيٌ أو شخص غيره، فأنا لا أرى من ينفلت من هذا التوجه دوماً نحو من سبق له أن فهمك.

ويعطي الحديث اليومي لهذه القاعدة تمثيلاً كاريكاتورياً، حيث ان عدداً ضئيلاً من الكلمات تكون مخوَّلة للتعبير عن جميع الكلمات الاخرى، فهو يتلازم مع مرجعياتِ دلالاتٍ سبق لها أن تحددت سلفاً، والتحمت، ويكفي دليل واحد متعارف عليه لاثارتها في ذهن المتكلم. ان هذا الاختزال يمارَسُ على جميع مكونات اللغة، بدءاً من الوحدة الأصغر الى أن تبلغ التركيب الأعقد. هكذا يُقصَد التفقير الذي تم استقصاؤه بطريقة منهجية بحجة الفاعلية. ويُبلَغُ الى هذه الفاعلية بثمن اختزال خطير للفكرة، اذا نحن عيَّنا لكلمة وظيفة التعبير بها عن عشرين فكـرة اخرى لكل واحدة منها لُوَيْنَتُها، وطريقة تلقّيها، ودلالتها المتميزة والدقيقة، اذا نحن عهدنا لتركيب وبناءٍ لغويين مهمة التعبير عمّا به خُلِقَتْ عشر تراكيب اخرى، فإن الفكرة تموت، وتكون مبتورة عن وسائلها الطبيعية. انها تكون مجبرةً على التداول ضمن أخاديد لن تفلت منها أبداً، مادامت الاخاديد محفورة بالجريان السريع نحو «الافهام». ومن هنا يحصل رواج كلمات، وتعابير، وطرائق لغوية، يفقد فيها كل واحد أو واحدة معناها لتتعبأ بقطاع من الدلالة. انها تلخص فكرة في تعبير موجز إجمالي، ولكنه يبتغي ان يكون ممثِّلاً لكلية دلالية. وهذا «الممثِّل»، بالفعل، لا يضبط المعنى على الاطلاق. لأن هذا الأخير يتأسس على شكل

منطقة شاسعة، غير دقيقة في حدودها، جنينية في مضامينها، تقريبية وثانوية في معجمها، مبلبلة وابتدائية في مركّبها، ومع ذلك تبدو كما لو انها كافية لتبليغ الرسالة.

يتعلق الأمر، هنا طبعاً، بالحالة القصوى للتواصل المنطوق. ولكننا إذا نحن أردنا أن نرى إليه بعناية، فإن الظاهرة ستكتسب اهميتها. إن بعض الروايات، وحتى نظل محصورين في الادب، يبيّن فقراً مذهلاً من جانب الاشخاص الذين اختاروا الكتابة. هناك يكمن عجز أو تكمن إرادة، تبعث على السخرية، في تقليد الشفوية وطرئقها. إنها مفارقة أدب مكتوب قد يكون بمعنى ما خجلاً من نفسه. ولن يكون الاستسلام للقراءة، في جميع الحالات، سوى الانخراط في تقليد ساخر يستسلم للانصات.

وتظل المسألة المطروحة، عمقياً، هي مسألة التبادل، الذي يعود لتعارض موضوع بين لغة واضحة، أي فاعلة تحرر رسالة مختارة، وبين لغة غامضة لا تشجع على التواصل، وتتغيّا البحث المقصود عن القطيعة. وبقدر ما نتقدم في الغموض بقدر ما ندخل، بالنسبة للبعض، في شعر سِمَتُه هي التعقيد. إنه مجال مخصوص لبعض مدعي الفن المهووسين بالرغبة في التميّز عن غيرهم. أما بالنسبة لغير هؤلاء فإن كل بعد يتحقق عن لغة التواصل يعلن عن تحقق الأدب في مجمله، وانطلاقاً من هذا المبدأ يضع كل واحد حاجزه حيث يستطيع.

لهذه الاعتبارات المبتذلة هدفٌ واحد هو إثارة الانتباه الى عملية تزوير الافكار التي يذهب الشعر ضحيتها حتى الآن. إن الشعر، أيضاً، لغة تقصد التواصل والفاعلية. وهاتان الوظيفتان تعودان إليه بالقدر نفسه الذي تعود به اليه أي طريقة لتبادل اللغة. فما الذي يمكن أن يكونه، إذن، هذا الاستعمال للغة الذي لن يخدم أي غاية؟ إن أي قصيدة تدّعي الانخراط في ضرورة الدلالة ملزمة بالاّ تتحدث لغير نفسها، وإلا فستكون منزوعة من المعنى، وهي، تبعاً للفرضيتين معاً، ستجهض. فكل ادعاء بخلق لغة تمنع اللسان من أسسه وتحرفه عن وظائفه يؤدي الى اللاّ ـ معنى. فاللون، والصوت، والحجر، أو الخشب، التي تستعمل في الفنون الاخرى، هي منذ البدء مواد حرة، لا تنقل اعرافاً أساسية. وهذا المزج الجديد، وهذا الاقتران الأصيل، اللذان تخضع لهما هذه المواد، يمكنهما، اكثر من ذلك، الانفلات من العادات، وهو قليل الفائدة، لأنها لا تخرق أبداً حتى تقرم باعتداء يتعذر تصويبه، مادام اللون والصوت والمادة غير معرّضة لأن تتخلىٰ عن أن تكون لوناً وصوتاً ومادة.

إلا أن اللغة تستند على اتفاق أساسي يربط من يستعملها بمن ينصت إليها أو يقرأها. وبمجرد ما نقرُّ بهذه النقطة يصبح بإمكاننا مباشرة تحليل صائب للقضايا المطروحة على الشعر والاعتراضات التي نواجهه بها عادة. فمنذ أن تخلت كتابة الشعر عن استعمال البيت واهملت فن القول المقفّى أصبح الشعر عصياً على القراءة، أي أصبح صعباً، غامضاً، وغير مشجع، بطريقة ممنهجة، على القراءة.

ليس على أن يكون عصياً على القراءة. ولكن الشعر صعب، وتلك نتيجة وظيفته، لا خصيصة كتابة، صعبٌ، أي انه يتعذر على الادراك دفعة واحدة، وهو ما يميزه عن التواصل المبتذل ويحدد طبيعة التبادل التي يقيمها. صعبٌ، لأن من بين مهامه استثمار جميع مصادر اللغة، أكانت معجمية أم مُركّبيّة. فالكلمات هي المكان الذي تراكمت فيه، طيلة قرون وقرون، مكتسبات المعنى. كل واحدة من الكلمات تكشف عن مصنع الفكرة، أي عن طُرقهِ، وتردداته، واختياراته. إن الكلمة أرض موسومة بالمسالك المتقاطعة، المتباعدة كل منها عن غيرها، أو المتداخلة ببعضها بعضاً، والعائدة الى توقف بعيد في الزمن أو المؤدية فجأة الى منفذ لا متوقع. عشر كلمات تتصارع فيما بينها لتفريع اجزاء شيء واحد، وتدقيق اللوينات المتوفر عليها، وقياس دلالته الدقيقة. ننسى كل هذا ونحن نسعى للاحتفاظ بكلمة واحدة فقط من الكلمات التي تميز هذا الشيء.

والحقيقة أن الاستعمال، الذي سيُجير بسهولة مفرطة بمفاهيم المهجور والقدامة، يَسِمُ تشويهاتنا المتتالية، ويقلص وسائلنا، وعجزنا عن البقاء في مستوى الدقة والاكتشاف. مناطق بكاملها من لغتنا تصبح غريبة عنا، لأن الطرق المؤدية إليها آلت الى النسيان. وهكذا تموت كلمات لأن يدنا لم تعد تصنع أشياء لأجلها خُلِقتْ، أو لم تعد تقوم بالحركات التي تصفها. وعلى النحو ذاته تصبح الفكرة فقيرة نتيجة عدم الكشف عنها.

إن الشاعر هو من يعرف كيف يعيش اللغة بكاملها. فالكلمات تعلن عن الأراضي المغمورة بالمياه. وبمجرد ماسيستعملها ستخرج الدلالات المتعددة من مكمنها. سيُحيْي من جديد كنزاً متراكماً ليرغم قارئه على تواصل أقصى. وهذا ما قاله الشاعر الفرنسي روني شار بكل دقة:

«لهذا الولوع بالسحاب
القوة الخارقة
كي يغيّر المناظر المعتادة
الى مسافات شاسعة
كي يقطع التناغم المتكتل
كي يجعل الامكنه المأتمية مجهولة
غداة الاعتداءات المنتجة»

اذن كل الكلمات. ليست هناك كلمة اكثر «شعرية» من غيرها. والميزة الوحيدة التي لنا اعتبارها هي قوة الدلالة.

ان المطروق الحقيقي من الكلام يعود للكلمة قبل ان يعود للفكرة. فالكلمة بسرعة تعترف بعاداتها. وتكفي قراءة شبه متأنية لتجمع منها حقائق لدى أغلب الناثرين وعدد من الشعراء. افتحوا أفضل رواية السنة واختاروا التي من بينها نالت فائض الاطراء لأجل كتابتها، واذهبوا لاصطياد الامكنة المشتركة، فستفاجأون بغنىٰ صيدكم. فالمطروق من المعاني يصعب التعرف عليه مهما كان نوع من اللباقة يعرف كيف يعزله عن تجديدات التعبير.

وفضلاً عن كون الشعر مُلزماً باستثمار جميع مصادر اللغة، فإن عليه ان يقترح فكراً جديداً، لا يتعلق الأمر باستحداث بعض الانساق الأصيلة، أو بتأويل شديد الاختلاف لهذا العالم. ليس الشاعر فيلسوفاً، وأتساءل إن هو مثقف بالمعنى المقصود لهذه الكلمة. أي فرد يتقن معرفته ويطبقها بغاية أكتشاف التناغم الصائب للأشياء. فرد يورّط فكره بغاية حلِّ القضايا وهو يستنفر ذكاءه. ليس الشاعر منشغلاً بالتركيب النظري. إنه يعيش بجانب الكلمات ولا أُفقٍ له غير مصاحبة كل كلمة منها دفعة واحدة. ينسج بتوءدة علائقها الجديدة، يستنفر المعاني المحجوبة، ويزيح حدود معانيها. يقتحم شيئاً أراضيها المجهولة. يقرأ غوامض أدلّتها، ويظل حريصاً على مكمن مفاجآتها لاقتلاعها من المواقع الخفيّة على الادراك. يولِّدُ الشاعر تجاوبات شعريةً هي كل كلمة قادرة على تفجير معنى بطريقة لا تردُّدَ فيها.

على الشاعر أن يستعمل الكلمات جميعها، ولكن عليه أن يكتشف لها أيضاً ارتباطات جديدة. لأن الميلَ ذاته لمعرفة عدد محصور فقط من الارتباطات (البقاء على هذا النحو في نوع من استنفار التواصل، وهو ما يُفضّلُ نعته بحالة الاحتضار) منضافاً إليه التوصل إليها بالطريقة ذاتها، وتضمينها علائق ثابتة، هو شيء مخالف للشعر. إن الكلمات لا تترابط في سطر إِلّا مصحوبة برفقاء الطريق أنفسهم. وقد أُعطِيَ لهذا الاستعمال اسم

المطروق من الكلام. انه مكان مشترك، متبدل، كما يقول المعجم، بتلك الطريقة لقول الأشياء، وعند هذا الحد المستعمل من لدن الجميع، حتى أصبحت الكلمات مجرد أداة. نستخدمها ثم نريحها، دون ادنى تفكير بوجودها. تتوقف عند الصورة المتعارف عليها الى هذا الحد الذي لا تمس فيه أيّاً من المناطق الحساسة لمخيلتنا. هكذا استقرت الاستعمالات المعلومة من غير مجاهدة. امتزاجات شبيهة بهذه الازواج القديمة التي تُكرر بلا كل نفس الحركات ونفس الجمل. كما بإمكانها أن تتجمد أو تصمت دونها توقف لصمتها عن التعبير عمّا قالوه دائماً وبالطريقة ذاتها. هذه هي وضعية نوع من النثر ونوع من الشعر الذي نكون انتهينا منه قبل البدء بقراءته.

حادقة، وتواصلات سراديبية، يعيد فتح طرق عديدة او يختطها مدفوعاً بالأمل البعيد في اعادة بناء رسم بكامله. انه باحث عنيد في اللغة، ينطلق من غير تصميم قبليٍّ وبدون فكرة تهدف البرهنة. متواضع ومجرد أمام لانهائية تعقيد العالم وهشاشته، يتلبّدُ في دخيلة اللغة ويذهب بسرعة للكشف عن بعض أسرارها.

إن البقاء على السطح معناه الانحصار في نتوءات الواقع، وعدم القبض إلاّ عما يستسلم للرؤية الأولية. وتتوافق مظاهر الحقيقة تماماً مع مظاهر اللغة وتنظيمها المعتاد كما على أوضاعها الجامدة، والشعراء الذين لا أهمية لهم هم أولئك الذين يرددون ما يردده الواقع، دون أن يكونوا قادرين على الانصات لما يخفيه. وطاقة الفعل الشعري ـ وهي الطاقة الوحيدة التي يمكن للفعل الشعري المطالبة بها ـ تكسّر هذا التواطؤ الموضوع بين اللغة والحياة. لا يخلق الفعل الشعري واقعاً آخر، بخلاف ما يعتقده خالقون مُدّعون يبتغون إعادة التفكير بالعالم. انه لا يخلقه، بل يكتشفه خلال حفر دلالاته. الشاعر منجميٌّ يقتحم ويبحث لاظهار أعقد البنيات. يحفر السراديب لمفاجأة العروق الدفينة في اعمق الجمل الجديدة. يقبض على الاصداء، ثم بتوءدة يصعد لمنبعها. ما يمكن أن ينقال سبق له أن قيل في اللغة، وكل ما وُجد، ويوجد أو سيوجد، يتراكم في مخابئة السريّة، فكرُ الشاعر ليس جديداً لانه يبتدعه، بل لأنه يستخلصه من الطبقات الأرضية التي هو مُودَعٌ فيها. والشاعر هو مكتشفها بالمعنى القانوني للكلمة التي ينطبق على اكتشاف الكنز.

القصيدة صعبة لأنها عنيدة في حفر صخرة متمردة تسمّىٰ الوجود. لا تهدف ترديد المكتسب، ولا الانحصار في القريب، والواضح، والمبتذل. ليست ضرورية لقول هذا، يواجه الشعر اللامحدد والغامض والمنفلت من كل ضبط، يقتلع الدلالة ويمزقها. وللقصيدة مهمة فكّ ألغاز الأدلة، واستقصاء الاعماق المقلقة. هناك تكمن مهمتها، شئنا ذلك أم أبينا. ليس المسّقى فلسفياً، والشاعر لا يعرض علينا بحثاً دراسياً. انه يختطف بلمح البصر، في جوف كلمة وفي مصير جملة، نتفاً من الأسرار المؤسسة لروح العالم، لا يفسّر شيئاً، ولا يفحص شيئاً، ولا يؤكد شيئاً. لا مساحاً للارض هو ولا وكيلاً محلفاً بل هو أقل من كاتب كلمات الاغاني الصغيرة. يكتفي بالتقاط الاشياء مواربة، بقلبها، ورؤية الاوجه الخفية فيها. مهمة بالغة الفحش. الشاعر راءٍ. له الرؤية الثاقبة لمكتشفي حالات العناق. ينصت من غير انقطاع. بخسيس صبر الشحاذ. يعلم ان هناك شيئاً يتطلب الانتظار، ليس الشاعر هو تلك الشخصية الحاملة لرسالة مقدسة. لقد كفّ عن ان يكونها منذ أن نجح رجال الدين في مهمتهم، وتلك مسألة اخرى، يبقى على الشاعر أن يهاجم اللغة بعنف ليكتشف فيها المعنى المحجوب تحت الغطاء، وأحياناً لا يلتقط سوى شذرةٍ كان امستبسل في الامساك بها، ولكن هذه الشذرة من اللغة تضيء مساراً لذاتنا ظل حتى تلك اللحظة غير معبرٍ عنه.

لن تقرِّر القصيدة، اذن، في شأن الوجود، ولكنها تلك المرآة التي تعِدُ فيها الصورةُ بالتحول الى واقع. إنها إبْدالٌ في حالة الانتظار، والامكان. ولن يستطيع الناس أن يثبتوا يوماً، وعلى الاطلاق، أن شاعراً لم يقل ما كان ممكناً أن يصبح واقعياً، ولهذا يجب اعتبار الشعر كتابة حيويّة، ولأجل اكتشاف المشاهد المجهولة، التي

يمنحنا الشاعر امكانية رؤيتها، نغوص لاختيار حضورها، وقطع المسافة التي ترسمها بين الحياة والموت، ولكن القارىء يبتغي أن يكون عديم الانغمار في ذاته، فيكون بذلك لاهياً بالفعل، هنا يكمن التباعد. إن لم تكن مجافاة القصيدة. لا لأن القصيدة تستعمل لغة لا نقدر على «تكلمها»، تخلق المفاجآة التي تمزق الافق، بل لأنها تهدف إعطاء رؤيه مجددة لمن لا يرغبون بعدُ في الرؤية، وذلك دون أن تتحمل ايّ مسؤولية، لأن من يكتب يظل مبتدئاً على الدوام، وكلمته تظل في الاغلب عقيمةً. إن القصيدة كلمة مُرعبة، يمكنها أن تكون قاتلة أو منقذةً دون أن نعرف كيف يمكن ان تؤثر.

قراءة القصيدة فعل مخالف لمشاهدة الآخرين في حياتهم مع بقاء المشاهد في حياد حذر. إنها، على عكس ذلك، إحساس بالكتابة وهي تخترقك وتضغط علينا كما لو كنت خشباً لدناً. لم يُهمل الشعُر لانه صعبٌ فقط، بل لأنه خَشْيَةٌ. يوجد انعدام ثقة عنيد تجاه مشروعه. فَمسُّ اللغة يتضمن نَقْلَ مالا علم لي به من إحالةٍ على طقس يُقلق. إذا لم «يُغَنِّ» الشعر بواسطة الابيات أغراضاً متداولة فإنه يغادر وظيفته الاجتماعية التي تتمتع بها الخطابات الجميلة الخاصة بالمحفوظات، ويغتصب حريةً تبدو مظاهرها غير مفهومة، أو انه يجعل قارئه في حالة مضطربة. هذا يعود للسِّحر، لاستعمال مؤذٍ يجتهد المجتمع في مراقبته. ليس الشاعر فقط هو من يقول الأشياء بطريقة مختلفة (مهمة هي ذاتها مشبوهة) بل هو من يقول بطريقة مختلفة أشياء مختلفة، ويجبر القارىء على فهمها، اي على حملها في ذاته، في دخيلته.

يحاصر الغموضُ الشعر من الجهات جميعها. إنه اكثر من ذلك، يندمج فيه كضرورة. لا تخدم الكلمة، في القصيدة، معنى. ليس للقول حيثما وُجد هدفُ توصيل هذا المعنى، ولكن الهدف هو إتقانه كما يتقن حِرَفيُّ مادّته. كل كلمه حاملةٌ لكامل ذاكرتها، والقبول الذي يبرر استعمالها في جملة معينة لا يلغي بالضرورة موكب استعمالاتها الاخرى. إنه موكب ظلالٍ حتماً، ولكنها ظلال يتم استدعاؤها بواسطة عمق الخطاب، وهي التي تظل دوماً معّبأةً بقوة الحياة، وبإمكانية الانبثاق.

يمارس الشاعر، بانكبابه على كل كلمة، عمل أركيولوجيّ. يعيد بتوءدةٍ ربط خيوط نسيج الأدلة المعقودة. يلتقي بالارتباطات الظاهرة كما يلتقي بالمفاجآت الزناوية، إن هي لم تكن مفاجآت الزناوية، إن هي لم تكن مفاجآت محّرمةً، تتصادم الاهداء في في القصيدة، والاصوات تتعرف على ذاتها، وللكلمة حرية أن تحوِّم كورقة لتتبدّى جميع وجوهها، إنه فنُّ إتقانه للمعنى وترك قراره النهائي، في الوقت ذاته، معلّقاً. لا من أجل حجب السبل وخلطها، أو، وهو الأفضع، استعراض المعرفة، كمثل تمرينٍ مدرسيٍّ،

أن تحافظ للكلمة على قوة جميع دلالاتها معناه بدءاً عدم التصميم على أن تبتر منها الجسد الحيّ. ثم أن تحافظ على الارتباطات التي تحاول إقامتها مع الكلمات الاخرى، هي تحريضات، أو ثغرات مفتوحة في التعريفات الوحيدة أو المعتادة. كل شيء يتعرض للتقويض دفعة واحدة. فَعْلُ ولادةٍ. تتقدم الكلمة مزوّدة بكامل ذخيرتها وتلتقي، اكثر من ذلك، بمغامرة المعنى. تتذكر تاريخها، تجدد الفرصة لتطعيمات عتيقة، وتختبر فيها تطعيمات اخرى جديدة. تُلزِمُ ببحث دقيق في طبقاتها ومضامينها. ليس ذلك نظرة تاريخية مجدِّدة، ولاهي مهمة علماء الدلالة، ولكنه إحياء، مهمة تخص الشاعر بمفرده. في هذا التمازج تتزاوج الكلمات وتنكشف لبعضها. تخرج من نفسها عارية، محررة من عاداتها المستبدّة، وأرتباطاتها الاختزالية. تعثر مجدداً على فضائها، ثم يكون بإمكانها توسيع هذا الفضاء.
لا يعود تعدد المعنى إلى أنعدام الدقة ولا الى فوضى الاستعمال. هذا سيكون مسّاً غير مستساغ بالقاعدة القائلة بأن اللغة هى المكان الوحيد للقصيدة، ولا مجال للخروج على هذه القاعدة. إن تعدد المعنى يثبت، على عكس

ذلك، السيطرة الممكنة. والشاعر، كساهر على المغامرة، يبحث لكل كلمة عن أقاصي قولها. على هذا النحو ينقلب مظهر الواقع وتمامه الوهمي. واذا أنضاف أستعمالٌ جديد الى الحزمة فإنه أخذ شرعيته من اللغة. والمحاولات المصطنعة، المجُربة هنا وهناك من غير جدوى لحسن الحظ، تثبت بلا مراءٍ أن للمعنى قوانينه التي لا يمكن أقتحامها.

غموضٌ، إذن، بمعنى إرادة القصيدة في ضمان توالد لاينتهي. غموض ينفذ الى علائق اللغة والواقع في شكل غاراتٍ متوالية، حيث تهجم التسميةُ على الموضوع، تحاصره، تغلقه، تجذبه، تدفعه لتجاوز ذاته. لايكررُ الأسمُ، ولايعين. إنه فقط يخصِّبُ ويكشف، يرغمُ ويثيرُ. يحوّم بلا توقفٍ حول واقع متنوع ومنفلت، إن الاسم ليس هو الواقع.

غموضٌ سِّيدٌ للغة يؤسس أستقلاله. وتحتفظ اللغة بمظاهر الموضوع بفعل المرور المتكرر عليه، ولكنها لن تبلغ حد الاختزال عند مقارنتها بهذا الموضوع، خشية أن تكون ملزمة بأن تماهَيهُ. طلقات سهامٍ مصّوبةٍ بلا كللٍ نحو هدف هارب. إن اللغة حقيقة الدليل أكثر مما هي حركة رغبةٍ. ومكان الشعر يوجد في الشق المحفور حول الكلمة، في هذا الفَغْرِ الذي ينفتح أو ينكمش. وكلما أتسع الشق كلما أصبحت اللغة مغامرة. إن الشعر يعيش في عمودية المنفرج. ولا يستوعب إلا في الاقتراب من الفراغ. هناك تكمن وظيفتهُ.

وماذا عن الفهم ؟ إن الشعر صعبٌ سلفاً، وهو أكثر من ذلك غامض، جَسُور في تجاربه، غير أنه مهموم تجاه جساراته الشخصية، فكيف يمكنه أن يحقق التواصل ؟ وماهى، وظيفة القصيدة إن هى لم تكن قولَ مانتنظره منها، وما قد نفكر به، ولكن بنوع من الالتباس، وما تضبطه لتجعلك تستحق نفسك ؟ أنها وِجَاداتٌ يتعشقهـا القارىء على الخصوص، حتى ولو كانت في شكل مفاجآت ! أن تستقبل أولاً، كصيغة أساسية للقراءة، وتستقبل شيئاً يختصرك أو يغنيك، ولكن دونما جِوَارٍ يُطَمْئِنُ. على أن المغامرة الشعرية تقلق لأنها ليست أبتداعاً مادامت تبدو ماسّةً بالمواضعات الحيوية. وقَلْبُ القول هو نقضُ الميثاق الذي يربط الانسان بالابداع. يبتغي القارىء أن يتركز فيه شيىءٌ يصالحه مع ما يغمض في ذاته، مع لا يُعَبرُعنه، ومع الكامن فيه. كلٌ من الايقاع، والموسيقى، والتعبير يجب أن تظلَّ قريبةً من الادراك. والحصيلة هي أن القارىء سيكون راضياً على القول المُبين، المهذب والواضح، ناحتاً في ذهنه قاعدة تنضاف بالضبط لما يدركه مبعثراً. إنها، بمعنى ما، تنقيةٌ من الشوائب تُعينٌ للشاعر وظيفة الكاتب المكلّف بالانفعال.

على ان هذا هو كل شيء ماعدا الشعر. وأكثر من ذلك صناعة الابيات الشعرية.

إن بيان المحسـوس وبيان الموصوف ساعدا على تعاقب أزمنة طويلة من الشعراء المنشغلين بالنموذج الموضوع. وقد حَلَّ الآن فضاءُ القلق يَحلُّ هذه القاعة المغلقة الخاصة بالصيغ المتعارف عليها. وللقارىء أن يتوجه الى القصيدة وهو يعلم بأن شيئاً ما سيقع. لا تأتي القصيدة من أجل أن نرددها بل من أجل أن نفسُخها. وتتوفر القصيدة على هذا اللُّوِ من الظلال التي يسقطها جسدٌ بمفرده. ونحن ملزَمُون بالنفاذ إليها كما لوكنا ندخل متاهاً لا شيىء يضمن أنه متوفر على مخرج، ولكن أبواباً عديدة منه، في الوقت ذاته، تهدد بالانفتاح.

ليس الغموض تبعثراً. إنه، على العكس من ذلك، تحكّمٌ في الأوضاع المتتالية، المتكاملة والمتضادة. وفي الشعر توجد إرادة، لايمكن اختزالها، للكشف عن غموض العالم، وهى تتَجَسّدَنُ باللغة وفيها. إنه تحكّمٌ في رفع الحُجُب. من لاشيىء تنطلق القصيدة والى كل شيىءٍ تهدف الوصول. هذا أقتحام من الداخل. والفعل الوحيد الذي يهمُّ هو ولادة الدلالة. ولكن المفاجأة البسيطة لا تدوم. على الشعر أن يفعل بارتجاجٍ في الحركة العنيدة المؤدية الى مخابىء المعنى. والشعر هو لغة الكشف الخصيب. في كل قصيدة تنكشف لحظة

عارية من الواقع، كمثل تمثال مغمور بالمياه يضاء بشعاعٍ قبل أن تغطيه الموجةُ ثانيةً بالمعتم.

يكمن ضلال الوجود ـ وعبقريته ـ في تفسيخ المظاهر. لاشيء أضعف من حقيقة الواقع، وأذا نحن وضعنا حداً لبعض الافكار المقبولة لدى الناس فلن نجد فكرة أضعف من تلك القائلة بحقيقة الواقع. ولا شيء يرسّخ فضيلة الشك في علائقنا بالعالم. لاشيء آكَدُ من كتلة صخرة منغرسة في الرمل على جانب بحر يبحث، منذ آلاف السنين، عن وسيلة لافتراسها. ومع ذلك فإن الضباب يمكنه أن يهبها حركات السير البطيئة. إن الصخرة والضباب هما أيضاً مؤكدان بنفس القيمة، فلماذا نعتبر أحدهما أكثر من الآخر عرضة للزوال؟ سيعود الضباب مجدداً كلما طال بقاء الصخرة في وجه هجومات البحر. هكذا تحاول القصيدة أن تفسّخ عادات فعل القول، وأعراف المعنى، ومكرور الادراك، وتقاليد الصورة، وتدفق الترابطات، والوجادات المسترسلة للكلمات. ولكن يجب أن يكون ذلك في خدمة أستقصاء لا في خدمة الصدفة. هذا شرط رئيس لعزل عدد ممّنْ يتوهمون أنهم شعراء وتجربتهم تنطفىء عند حدودهم.

إن أنا أخذتُ معنى غير الذي أراده الشاعر فليس ذلك معنى مقلوباً آتي به، ولا جريمة أرتكبها. فالقصيدة التي تختزل إلى ذاتها، ولا تكون غير ما يظهر منها، هي وحدها التي لاتسمح بأنبثاق صوت جديد. على الكتابة أن تعاني من عديد تجدد الميلاد. لايتعلق الأمر بتاتاً بتأويل، ننحّي بواسطته المعنى جانباً، عبر انزلاق حتمي أو شبه مُميز. هي مجرد مهمة مفسّر. فالقصيدة العميقة تنشدُّ الى النقيض، وهو الذي يجذب. إنْ أنا قرأتُ آخَرَ، فلأنه أيضاً آخرُ. إنه يعود للوظيفة الاساسية للقول الشعري في أن يتضمّن الأصوات العديدة. وشبيهاً بمرْقب تحولات العالم، تتقاطع في القول الشعري الأوضاعُ المركّبةُ واللانهائيةُ، كما تنشبك هذه الأوضاعُ وتتواجهُ وتتعارض. والكتابة التي لاتكتشف باستمرار هذه الحفريات تظل مبعدةً عن وظيفتها.

هناك تعريف متداول يقول إن الشعر لا "موضوع" له. ومهما كان التبرير الذي يفرضه هذا التعريف على القول ويفجره فليس ذلك سوى «مدخل» من بين المداخل، ومسار من بين المسارات، مفتوح في دلالات الوجود. لن يعرف الشاعر كيف يتناول «موضوعاً»، ولهذا الغرض يوجد البحث المدرسي. ولكنه لن يعرف أيضاً كيف يدّعي تصفيف كلمات في تيهٍ بلا هدفٍ. إنها خصيصة جزء كبير من الانتاج المعاصر الذي تبدو فيه الكلماتُ وكأنها تخضع للصدفة والجمل تقفز في أدعاء أنتماء باطلٍ للحداثة. تلاشي لغةٍ من غير هدف لا ينفتح في عمق أي إدراكٍ حقيقي. تيهٌ، دوران عقيم. هكذا يمكن أنْ نتخيل موكباً لانهاية له ولامصير، أو يمكن أن نتخيل سفينة تائهة. نقلب الصفحات كالعادة، من دون نتيجة، لأن ليس هناك أي طرف خيطٍ للمعنى.

يجب أن يكون للشاعر حقٌّ فعل ما يفعله الرسامون، أي الاشتغال على العنصر ذاته في لوحات متعددة. ولا نستغرب لرؤية الحالات المتتابعة لرسم، كما لا نتعب من تأمل الصورة الشخصية ذاتها، والمنظر الطبيعي ذاته، والشكل ذاته، وهي التي تشكل موضوع عدة لوحات. بل نجد فيها متعة متجددة، وتمريناً دقيقاً على التحليل. إن العمل المتتابع من لوحة الى لوحة يُذكي الملاحظة، ويبعث على المواجهة، كما يرصف الذوق. لأننا نجد فيه على الدوام شيئاً. نولي عناية كبيرة لتأمل المقاربات المتعددة لموضوع واحد على أن ننظر فيه الى نسخة مطابقة. فاللون المتميز عن غيره، والانعكاس المؤجَّجُ، والوضع المبعثر، والزاوية المحولة من مكانها، والتفصيل المضاف، أو المحذوف، كلُّ هذا يعطي شرعية للاستعادة، ويوسِّعُ حقل الدلالات، ويضع الواقع في حال عدم اليقين.

هل سيكون لنا الموقف نفسه أمام عمل يتم حول قصيدة؟ لا أعتقد ذلك، لأن هذا قد يعطينا الانطباع بأن نقرأ «الحالات المتتابعة» وأن نفرض على أنفسنا «التنويعات». إن الحالات والتنويعات تعود، في الشعر،

الى ميدان البحث، ولها مكان الملاحظة في طبعة محققة. لأن على القصيدة أن تكون شيئاً «منتهياً»، مُوَجّهاً للاستهلاك على نحو نهائي، لا تقدم أي علامة على العمل الذي قادَ الى الانتهاء منها. وهذا لا يهم سوى عدد ضئيل من الفضوليين الذي يريدون معرفة كيف يقع ذلك.

مؤسف. لا يتعلق الأمر بتسليم مادة تخضع للتدليل والبرهنة. على الشاعر ألاّ يُدلي قط بالكتابات الأولية والمسودات، بالامكنة جميعها لمعرفة غامضة، وبهذه الساعات البيضاء التي قضاها في المعمل، بل أن يُدلي بعدة قصائد تدور حول أهداف واحدة، تعيد توزيع السطور وارتباطاتها بطريقة مختلفة. كلُ لحظةٍ من لحضات القصيدة ذات صلة بتوزيع، وبفتح ثغرة بأتجاه المعنى، وهى توجد الفكرة نحو أفق جديد.

هكذا ستكون القصيدة مركّبةً من عنقود تحمله ساق واحدة. سيكون لكل حبّةٍ مذاق متشابةٌ، ولكنه مطٌعمٌ بدهشة شهية. قصيدة مفتوحة على قصائد أخرى، متوالدة كشجرة وردٍ تتشابه جميع ورودها ولكن كل واحدة منها تبين عن إتقان رسمٍ مفردٍ. هكذا تدّرجُ ساريةُ السوسن المخمل الملكي للبنفسجات ذات وسط مفتوح على بياض كأنه كفٌ منقّطةٌ. من الأعلى الى الأسفل يتوحد الفوران من غير أن يأتي شيءُ ليستدلَّ على تكوير التويجات.

أُفكّر في هؤلاء المرعبين المنشغلين بالشعر الذين هم الشاعريون. كم من مهارةٍ، واستبسال، وعلم، لفتح مغالق الدلالات، والفصل بين المستويات النصّية، وتقطيع القصيدة الى أجزاء لمباغتة أسرارها. مهّمةٌ معجبةٌ. مسارٌ مقلوب للكتابة، يبتغي أتباع النهر الى مجراه. بقليل أو كثير من النجاح طبعاً. بسهولة نميّزُ البحث المطبوع بالنزعة الميكانيكية، هذه الوضعية المزهوة بالبحث الذي تؤيده حساسية وثقافة وذكاء. ولكن لم لا تفضي هذه المجودات لغير النتائج الهزيلة؟ وما الذي يفلت للتحليل، في حين أن الشعر ليس جوهراً في التعريف المستحيل. ومهما ذهب البحثُ بعيداً فالأساسي لم يُبلغْ إليه، برأيي، بعدُ. إن التعليق، وهو شرعي كتمرين للفكر أو الثقافة، يحيد عن موضوعه دوماً. فبعيداً عن التفسيرِ الدقيق، تحتفظ القصيدة بفضاء ماتزال فيه تنفتح. يتعلق الأمر بصيرورة توليد المعنى أكثر منه بالنص. تُشغل القصيدة تحت بصرنا إوالية دقيقة للاستكشاف. كتابتها تفصل في الوقت ذاته نظام تحليلها الذاتي. إن فعل الكتابة يبتدعُ، ويشغلُ، ويصف دفعة واحدة طريقته المعقدة. ولا يقبض الشاعر إلاّ على بعض لحظات صيرورة تشتغل من قصيدةٍ لقصيدةٍ الى أن يموت الشاعر. وحتى لو أراد هذا الاخير أن يتولى أمر تفسير نفسه فسيدرك بسرعة عجزه.

غريبة هى كتابة لاتستوعب ذاتها، في نهاية التحليل، إلا عبر فعل قراءةٍ يحركها. حركتها ذاتها تثبت ذلك وتبرهن عليه. ألا يوجد في الكتابة شيءُ يقال عن هذا الذي يخفي سر لقاءٍ فريد؟ إن كلمة تنبثق من الدليل تفكُ قيدها وترفع الحجُبَ عن الكتابة التي سمحتْ لها بالولادة. فِعْلُ عشقٍ، وفعل احتراقٍ مترافقٍ. لاحاجة لتحليل اخرى غير هذا الفهم البعيد الذي يتمازج فيه الشاعر وقارئه.

ترجمه عن الفرنسية: محمد بنيس

ينام وروضة عند رأسه

عباس بيضون

(١)

لم يكن الفجر
كانت السماء تتجوّر
والنجوم تفور فيها كالنحل الهائج
الغاسلات يهبطن المنحدر
ثقيلات بمؤخراتهن
وراحاتهن مفقّعة بالنجوم
سحبنا من الغيوم الرثة طياراتنا
لم تكن وسخة هكذا
عندما حلّقن
كانت هناك حجرات كثيرة
حينما دخل الجد بكوزه ومبصقته

كان هناك النور الذي يستمر طيلة نومنا
صفيراً داخل السحاب
حينما دخل الجد تحت الكيلة
واختفى

ومع ذلك بقيت الحجرات مفتوحه
كالعلب التي نتركها لدخول الزيزان

كانت السماء تغمرني الى نصفي
حين وقفت حقاً على كتف الارض

كانت هناك العصافير
التي تتصايح كالغباء مجنونة
تاركة ياءات كثيرة على الطرابين

المكارى
وخلفه الذي يحمل الكاميرا
ومداوي الاسنان
الثلاثة وصلوا الى الطلعة
وتوقفوا على السن الصخري
حيث لم يعد يرى سوى علوّهم
خرجنا من الجوف الابيض للمسجد
هناك صرخنا من عيوننا

كان المغاربة وحيواناتهم
يلوحّون بلون الحصى
والسماء تسمرّ كلما اقتربوا
هناك فتحنا افواهنا على وسعها
تركنا الصدى يخرج منها

(٢)

كان هناك رجال بوجوه أحصنة يصلون قبل البريد ويجسلون في المساء الأبرش انهم يلتفتون ببطء وعلى طول خدودهم جرة فأس عظم كثير في وجوههم صحو كثير في عيونهم وجفاف انهم يلتفتون ببطء دون أن تتغير صبة رؤوسهم

(٣)

في تلك الارض الملوّحة باللون الصواني حيث يقدمون الماء مخلوطاً بالدخان والحنطة ذلك النهار الراتب الذي ساح فجأة والذي طُبخ من لبن أسمر وحليب ودواجن لقد شُويت ثانية تلك الجدران المطرقة جيداً وهاهو السهل واضح بسمرة القش واللبن سمرة الحصىٰ

بذلك الخبر المطفي والسنة المطفية لسقوط اكبر القلاع سواداً في مخيلتنا

لن نلحق أبداً طليع العصافير الذي سحبنا خلف زيزاننا وطياراتنا ان ذلك المساء الذي كشفنا يوم كانت لنا وجوه التلال التي احسنوا تربيتها

لن نقول ذلك عن الحجارة العاصية في طفولتنا والتي وحدها تستمهل البقاء ونحن نستصلح أعوامنا عن الذين

يحركون الضباب والنوم الكامل حول مساكننا

والذين وهم يفقدون اكثر فأكثر اتجاهات الامطار والجزر يرفضون ان يبارحوا

ليقدم الماء المدخن ثانية تحت العرائش ليقدم للذين يدخنون بيوتهم وبيوت جيرانهم تاركين للحشرات نافذة وحيدة للذين يصلح الملح وحده لتغذيتهم وهم يلتفون بالحصر

ليقدم للذين ينقلون القطع الاكثر صخباً من مدافن العائلة مشغولين طيلة الوقت بتهوية طفولتهم ليقدم الماء الشافي الماء الذي صُلي عليه لأكبر الابناء الهزيل مثل دودة ومن أجله يُعد البابونج كل مساء والذي شرب للآن كثيراً من مغلي الأرز

ليقدم اليه ليرخي عينيه وخصلاته فلا تنحت بشرته

انه يرقد مع عمّاته على بسط رقيقه ويتنشّق من آباطهن رائحة الفطير وحين تحرّى منابت شعرهن أحسّ بدبيبها على الأنامل وشعر أن دويبات صوانية مرت من هناك مخلفة بيضها ولعابها ويباس ظهورها

كان على ظهر البغل يحلم في النزلة بخيطان الشعر القاسية تُشتل في اماكن غامضة ربما كانت على جسده.

(٤)

عيدان السنة عيدان المطر على كل هذا الصقع تبدأ السنة على حصر الخريف انها قرقعة البرق: مشط الاسنان الطويل حيث يبدأ المستنقع والرابية صيامهما

مع ذلك كانت الغيوم الرثة لاتزال فوق البسط البرصاء للمياه المزينة

تبدأ السنة، يتداعى السقف الأول للسماء لم يعد هناك ذلك العلو، انها تتقوس على عيدانها لم نعد نتعثر ونحن نطلب النوافذ في تلك التتخيتة الباردة، بينما الحصر المعلقة تسحّ، والسقوف التي تداعت من الجانبين تنزّ على الدرجات العشر

الامطار مشتولة على وسع البحر، والمشط السنوي ينزل على الماء الاشعث لكن شمساً صغيرة تهرب من بين الاسنان، بينما ونحن نصعد الى خرق الغيم نلمح جموعاً تبتعد بحيواناتها الى جدار النخالة الكبير.

لقد بدأ العام، وهانحن نرتفع في المطر متدلين من خيطانه، متأملين ذلك الخيط الشاسع وهو يفلت من رتق السماء والارض.

(٥)

نرفع طرفاً من ذلك المساء الذي رقدنا تحته وكبرنا مع العشب والحجارة وندى الليل

ربما كان ذلك دخانهم هؤلاء الذين وهم يسهرون على سقوفنا مزجوا لهاث الوادي ووجهوا القوادم الخفيفة للنوم

كانوا يرفعوننا عن المصاطب حيث كنا نحلم بالنوم الجميل في الخلجان والنعاس يتدفق الينا من لحىٰ أجدادنا

لقد أمضينا ذلك العصر ونحن نرد خلفنا ابواب النوم واحداً واحداً كما نقلب كتاباً

كانت الحقول مسقوفة بالنوم أو مفروشة بالظل الكامل وحين ننهي مشطاً آخر من القمم والمنخفضات

كنا نرجع الى نواصاتنا ونتابع المشي تحت البحر

كانت أيدينا جميلة كأيدي آبائنا لكننا بشفاه امهاتنا لم نكن نحسن الغناء القوي وبأعينهن ابتسمنا

تتفش صخور وردية ونحن من على سطحنا نبتسم فوق الاردواز والفجر يندلع على الغلاف النوم يسيل من الكتب والصيصان والعمات البدينات ويكفي ان نفتح صفحة لتبدأ الاحلام

(٦)

ذلك الابن الذي يكلم زيزانه في المساء عن بنات العم اللواتي اختفين في لعب الصيف. لقد تربت لي. تربت لي في علب الورد تلك الابنة ومن أجلي خدمها اشقاؤها وحضنتها خالاتها، وهايتدسم ساقاها ونهدها وكان أحرى بي لوكنت اكبر ان انتظرها على الباب

كان على ركبتي دائماً ذلك الرأس الذي اعرف انه لاختى، وان ناحت خُصَلة طويلاً قبل أن تؤلمنى. ذلك الطريق اللبني يؤلمنى قليلاً. حين تضيع نهايته على الصخرة وكم هي الحشرات الأجمل من اليواقيت وكان لمعانها الموصول يؤذيني. لن تصلي أسبق مني. لن تصلي فردفك حجر ثقيل ووجهك الممروض وهو يبدل جلده يشدّك الى الداخل، لكن حفيف اقمشة القريبات والألوان التي تفرجت بين سيقانهن طيلة المساء تلمع في صدغي كما كنت أتورد أيضاً حين أتحسس زيزاني وأطعمها

أوحين اختفينا في حصيرة، واطعمتك ملحاً وكان مشطك أبرد من فمك

لن اتذكر أيضاً قبل الاشقاء، ولا اللواتي كن يستيقظن منبوشات من رائحة الغار على السقيفة. لا تدغدغيني بهمسك حين اقف وحدي أسعىٰ لأطير راحتيّ أو اقبلهما ككلبين، لا تدغديني.

(٧)

كلما لمست الزغب الباكر فوق فمك تؤلمني أسناني كبيرة وحمقاء واسنانك كبيرة

وجلدك الذى تبدلينه هذا الصيف واسع كالأكمام ومقشر على بطنك وابطيك لكنك تزنرينني بيديك وتعصرين ركبتي
كان دمي ايضاً يؤلمني طيلة النهار الذي رقدناه تحت السقيفة كذلك احترق بولي ولم استطع أن أحرّر الحليب والحمّى التي تشك وجهي

هاأنت تنامين وانا انزع دبابيسك التي امتثلت لك عصر اليوم حين زرعتها في خصيتي

هذا اللب الناصع للأبنة جعل وجهها خفيفاً في النوم ولم يترك علينا قطرة من الدخان حين نظرت أمها إلينا

(٨)

وإن يهبط ذلك الضيف من السفوح التي انقطعت فيها سلالتنا. قبله مرّ أقارب مغموررون رهنوا عندنا سنادينهم.
كنا نرحل كل صيف الى أرض أمي الكثيرة المياه. حيث يزرر المشايخ عنابزهم في الخضرة، ويتبولون مقرفصين في الساقية. أو يخرجون من الضباب تماماً تحت بيوتهم.

كنا نولد من الضباب كل عصر بعد أن نتوغل في الاودية المبحوحة به، وبعد أن نقضي الظهيرة تحت مراوحه، وفي مهوده الريشية، نبقى هناك صدى البيوت التي أفرغتنا مبقعين الحليب بقهوة وجوهنا. وما من أحد كان اكثر بهجة بهذا الهواء المندوف. وما من طرق كانت اكثر بياضاً تحته، وما من جمع أطل اكثر منا على تلك الضجة الحريرية العالية، حيث لم نكن نعلم اننا لن نقيم بعد عيداً اكبر للهاوية. واننا فيما نتأمل كيف يصير العالم شرفة، اخذنا نسقط من كم الضباب راكعين جنب أسرتنا.

(٩)

كان الضباب ايضاً في الزواريب، يربى مع هذه الخيالات النحيلة على الجدران، ومع دخان الحساء والزجاجة. انه قناع السكير والخادم، وخطوتها العرجاء، وسيكون هناك مزيد منه فوق القطط المتعاركة والقطط التي أفلتت من يد السيدة، أما ربات البيوت فسيجدن صعوبة في رفعه عن الحصيرة، وربما فكر طفل في أن يشعل طرفه.

(١٠)

وكان أهل أبي على عيدانهم فوق النجود العالية. وكانت الاسنان الكبيرة للسنة منحوتة على داير القرى. ولا شيء سوى الاسنان والسنادين الكبيرة تطلع من دخان المزارع والارض المفلوحة بالنباح، كنا على صوان الحجر حيث وجدنا جميعاً الحرير الأنسب لمجاوراتنا، وحيث لا تزال أبكر ادعاءاتنا مع أقزام العمر الاخرى شابّة، كما لاتزال زوجات طوالعنا المهجورات فتيات في مراقدهن.

لن ننتظر اكثر حدادين يخطون وسط بواباتهم العريضة واقفالهم، وازواج ثيران ترعى من فاكهة السوق. وملثمين يصعدون الدخان والبرد من كوفياتهم.

اننا نخطو على صوان الحجر وهو يتورد في المساء والصخرة المولودة ترفع سنها من التراب كما تتحرك في باطن الارض الجبال الكبيرة للسنة

نرى ايضاً الاحجار المسنّة تنتفش وكنا نأمل أن يتأخر خرفها. ونرى أيضاً أينِ تركت الصاعقة اضافرها على جانح الجبل، وتلك القرية التي بعد أن ينكشف دخانها تظهر الآن متسنمة كالضرس.

كان أهل أبي اسكافيين احراراً. وانتشروا على طرقة سنادينهم في هذه الطرق البنية الاشبه بسهر العميان. صعدوا الى اعالي حوران ونزلوا الى سواحل المدن. والجبال تخور من حولهم والشقوق محروثة بالخوار. الى أين يحملون في دمهم والى كل مكان يرقان ولادتهم.

(١١)

وهؤلاء الذين كانوا يرسلوننا وراءهم بالاباريق والمسرجة لنصب على ايديهم. وكانوا يعودون من الخلاء مقطبين رغم ان الماء الذي بُذل ليس قليلاً
كان في وجوههم حجر كثير وطنين كانت وجوها رعدية بدون أن يتقطع صداها وجوهاً كاملة لا ترمش، ولا تغير مكانها في سقف الغرفة حيث كنا نحلم ان السقف نفسه يضحك بأسنانها.

كنا نقول انهم جاءوا من وراء النهر وكانوا بحركة أكمامهم الواسعة ينقلون نور الفانوس في الغرفة الى اللحظة التي ندير فيها أعيننا وننام، شاعرين بأن الغرفة كلها دارت نحونا

وحين يتحدثون بعبارات محبرة، كنا نشك انهم يتكلمون على القمة، ان الضجة تسمع من السماء نفسها كأن المآذن تتخاطب فوقنا.

ذلك يحدث في الغرفة الكبيرة (والوحيدة) التي اجبرنا على الاغتسال فيها. وهاهم الرجال الذين تغرغروا سبع مرات أمام الدار. وفحصوا أحناكهم بالماء، يجلسون مقطبين لأن النجاسة الماكرة انطردت الى الداخل. انهم اشبه بهؤلاء الامهات اللواتي يتحرين اثر الزنخ في اخلاط الرائحة وفي كل طعم. وتبقى شهيتهن مغلوبة اوقات الطعام والنوم واقتراب الذكر.

حين يدخل الواحد مع قرينه ولا يقول له قُمّ.

(١٢)

من يصدق ذلك النهار الذي انقضى مرصعاً بالحشرات والذى ظهر في قمته محاطاً بآلهة مديدين كان المغربي أجملهم.

لكننا بعد قليل سنقرن زوجين من الزيزان، واحد ذهبي الى آخر فضي، ونتركهما يسيران وسط

الملح الى المدخل، ولن نترك النمل يتخبط اكثر في الدقيق. سنأكل ورودا كبيرة وجذورا تبعث على النعاس. النوم الذي كنا نتنشّقه وهم يكسرون أعواد العيزقان والزوفا. وكم كرهنا رائحة الحساء ايضاً. وتلك الايدي الراقية التي تتمتم فوق جباهنا في الليالي التي تنقض تحت رائحة الحساء وماء الأرز.

سرعان ماكنا نتخلص من ألم لسعة النحل، وهذا العقرب الذى فاجأني تحت الحجر في حين كنا نسّحن الأم أربع وأربعين ونبحث عن الاعشاب السامة لنخيفها.

أطباق ورود كبيرة، كانت غالباً وجوه عمات بهيات يراسلننا من بعيد، واعمام خالدين هم الاكثر شقرة والاكثر اخضرار عينين تراهم بين الآلهة التي تطل على المنحدر ونحدس انهم يلدوننا هناك على القمة.

كنا نسلّ هؤلاء المنقطعين خلف النهر. لم نولد من هذه العجفاء التي ندخل في ثوبها كلما نهضت عن الغسيل. لكننى سقطت غالباً من ذقن أبى المربعة. في حين أن وجهه الاكثر نحتاً لم يعط

علب دائماً، علب لنقيم فيها، وليقيم اصهارنا وبناتنا. علب للقبطان والضيف والعريس وللجنة التي سرقنا ها من على القبر. وسنجعل هناك حجرات لحشراتنا ذات اللمعان. أما الملح الذي في جيوبنا والكبريته التي اخفيناها فسنصنع منها ناراً بحجم الجبل وستنشر من نوافذنا.

دعونا نكرم أمكر آلهتنا، مداوي الاسنان الذي يعرض في صرته أضراساً منزوعة. ولربما شعر ابي وهو يملّس على مكان اضراسه الثلاثة بأن الفراغ يتسرب من هناك الى دمه.
دعونا نرى أيضاً صورنا تولد في جارور الماء المظلم
وكما نرى اكرم الآلهة. ذلك المنبوش الشعر الذي يلاحق الشمس ليضبطها.

لا نتحدث عن خوفنا من رحيل الجبال التي يقيم فيها اجدادنا والتي كانت قمتها تضع اكبر أشياء الدنيا: بيضة الجبل ومن يحدق فيها وهي تفعل ذلك ينقطع عقبه.

لكن القمم التي تهرب عبر السلسلة ترجع عبرها، ياالخداع العين، ياالقصر النهار.

(١٣)

كان لعمي يدا حائك ووسط العائلة الصغيرة لأيدينا الاكثر ضآلة، بقيتا وحدهما في ختام المحاولات الكبرى ومباريات النسيج، وفي تلك القطيفة وهي تنشر فوق أسنان الصخر التي لم تكف عن النمو خبر غيابه

بقيتا هناك حيث تحتفل الاشياء الثانوية بندرتها ويتمها، وحيث تحتفل الايدي جميعا بعناقها الشقي. وحيث الاشياء تواصل انتظارها بوجوه الاشقاء، ولا تزال شعوب المثنى تبحث عن المنعطف على الحافة الشاهقة للذاكرة.

اذ ذاك كان النسيان يبدل أهله، ويبدل ريشه وحجراته الجورية ويقود الأزواج بأيد حريرية الى حيث يقدمون الحليب مخلوطاً بالدخان والريح تواصل هبوبها في الكأس الضيقة.

لا نعرف. لكن سمعنا حيت يديه الخفيفتين في بناء التعاريش والخياطة للامراء. انه الأصغر والاكثر فتنة. انه خنصر العائلة، وكلما ذكر ينخلع شيء عن يميننا.

سبح على يديه الى البر الافريقي وسافر بكتفيه وحدهما. وظل الأجمل شقرة وعينين خضراوين على طول الساحل. وحين اضطرب دم السلالة وبقع عدة أماكن استمر يسافر بقبره ويديه الى حيث الشجيرات. وسيعيد ثانية لخنصر العائلة، وسيمرض الأصغر. فمهما الدم يبقع أقرب واقرب من مكاننا.

(١٤)

احملوا لي هذا الصبي فأقبّله وانا واقف
احملوا لي هذا الصبي فاكبّر في اذنيه
ادعوا يأسنّ اصحابي ليتفل في فمه
وأدعوا أعلمهم ليمرجه بزيت
صلِّ عليه
وليلحس من دماغ عصفور ليقوى
دخنوا ثيابه وشاحه ومريلته ليتنقى نومه
واجعلوا فيها أثراً من شيخ طال عمره

(١٥)

ها انا اسائل أهل الكبريته واهل الرمانه والمدن التي اختفت فيهما وحينما عبق الوادي بعرق نعناع ضخم في هذا الليل الذي استقبل عرقنا وبطانته تتمزق بعطر ثقيل.

ادخل الى حجرة جدى اسلك طريق النواصات والحشرات الضوئية أجد الحديقة مراتب وحجرات صوان والحجارة التى خرقت حول جدي والعليقة التي جنت قبل ان يختفي فيها تلك كيلته وكوزه وأوجاع صدره لا تزال تلمع على الجدار امهات صغيرات ونواصات أيضاً حين كانت الحجرات والابطان ينوحان وهذا الأصغر المهدد دائماً خنصر العائلة
باللشفقة الواهية كالريش حين ترتجف فجأة الجراح التي نحملها تحت جلودنا

جدى ينام وروضة عند رأسه وقدماه تقطران من ماء الجنينة وتلك العائلة من الاكتاف والخرق لا تزال تسافر عكس النهار

ولم يكن مساء اكثر ولا أصح دخاناً من ذلك الذي ضاع خبره لفرط مادار بين مغمورين تبلغوه على الجـذوع والاكتاف من سقيفة الى سقيفه. ولربما افضت به مراوح من يدارون نعاسهم بعد حصار يوم جميل، أو اريق منه في صممهم وهم يتسلقون الى نجد اعلى، ولربما رشح بعضه في الفخاخ وهم يزوجون حيواناتهم ولن يتم ذكره على الاغلب الا بعد أن يعيا به أهل المحتد وهم يلقفونه لكنّاتهم بعد ان وجدوه على حصرهن وسار به الضباب يومين كاملين الى ان ولد.

ذلك يكن اكثر منه تماماً حين حل. وحين نقله صبية بلعابهم وحشراتهم وساطوا به في خانات اسطورية. وحين جاء مطر كبير فشتله في كل الناحية، وليس هناك من يلحق هذا الخيط الحريري الى مسربه، لكن نذكر ريحاً جميلة الخيطان كانت تخرج من الكوز

ذلك خبر فيه فضلة ممن عبروا. سور فيه شحاذون. وكان فيه ذكر الرئيس الذي سجاه اسكافيون على اكبر سنادينهم، وشيء عن سحائب بيض تفلت من ازرار نسوة لم يطل عريهن ويسوقها اصهار يرتعون في علياتهم، أو أبناء سلموا الشدة لأخوالهم ولا ننسى ذلك العقب الذى افسد حتى دم الماشية،

وحين يروي ذلك لن يجد من يحتمله وسيتبدد على التو شعبه الهجين في منازله وزواريبه كالمطر.

ماء الكلام

زاهر الغافري

(١)

هكذا تنامين هذه الليلة
نهراً من البلور يصفعه الحنين الى المصب
هكذا . . .
كعرافة ترشدُ باللمس ساقيةً
من الضوء
اليأسُ وقد أزرقّ على كتفي
هو ليلكِ الآخر
أمن اجلِ هذا ودائماً
يستيقظ الَحريقُ في رأسي فينسكب
من فمكِ ماءُ الكلام
أنتِ تلمَيذةُ الألم الوفيّة
مرآةُ الفراغ المكسورة
لسانُ الهواءِ الجارح
هل كانَ الوقت باكراً
كي تسيرَ الصحراء الى حتفها
بين يديك .

(٢)

الغرفةُ باردة
النافذةُ بئر العالم الأولى

هل كانَ ظلّ الشمعةِ طويلاً
فوق السرير كي يسافرَ مغمضَ العينين
هل كانت نظرتكِ الاخيرة
ملتقىٰ الافلاك .
النظرة التي مِن فجرها العميقِ
ترتفع ابخرةُ الاسطورة ضائعةً
في الوديان .
نظرة الاسماك وهي توحي
بالفشل في آخر السهرة
هكذا ليلةً بعد ليلة
عندما الماضي يشقّ صدره بيديه
يوقظ غيابَكِ غبارُ اللذة .

(٣)

في الصباح ، كطائر الألم يتبعكِ الاسير
نحو فخاخ حيرتك الطويلة
الصباح أيضاً
زندُ الحياةِ المكسور وخسارة بيضاء
سارق فقاعةَ الليل المليئة بالذهب .

(٤)

الظل وهو يمشي فوق جبهتكِ كالأعمىٰ
الضباب الذي صنعته أنفاسُكِ
يهبط على الارض
كستارةٍ طويلة بلا أجنحة .
الحائط هو حائط الذكرىٰ
هو فراغُ يديكِ الذي تعبرهُ الخيول
والثلج يسقط بغزارة
فوق سرّة الصباح

(٥)

وهكذا قبل أن تكوني
كنتُ أنا كالنائم أهرّب إليكِ أسرارَ العالم
فوق ظهري

عبر صحراء طويلة ومجهولة
عبرَ الغابات والجبالَ
طريقي يغمرهُ نورٌ خفيف يسيل ليلاً
من فؤوس البرابرة .
وعندما عبرِت الريح من بعيد
أشمّ رائحةَ الاعداء، كالساحر ألوي
ظلّ الافق على وسطي
وها أنا اليوم أحملُ إليكِ خوفَ المعرفة
وحيداً وحزيناً
كنافذةٍ هجرها الحائط الى
الابد .

غوايات السبل

فوزيه السندي

(١)

لم أفشى لأحد
ولم أنصت لسواك
كأنني مرهونة لهذا الهدير
أيتها الشفقة المبذولة للمحنة
تبذري حولي
فأنا لم أنتحب لسواك
ولم أنتسب لأحد.

(٢)

من دخان لايفترّ عن موتاه
وقتلى لا يجزعون
وأضرحة لاتبطيء
صاغت هذي العارية الملتفةُ بهواء ماكر
صيحةِ الحجر
فوقعتُ وحدي على هاتك من الورق
أندّدُ بهذا العرُىّ
وأستنجدُ بعصف الجسد.

(٣)

كلما دجىٰ هذا اللحد الضامر
تأهب جسدي للمباهاة
ناهضاً مثل حدٍ ينفذ
ممسوساً بكبرياء الطعنة
مقتحماً جنازة الخروج
لاشأن يستهويه :
تلك المهاوى الرغيدة بهلاك لايحصى
وهاته المضارب المعدّة لسفك الصوت
وسفحه بشهوة المراهنات .
هنا أجمَلُ الرفات الخجولة ببهاء غرائب
تنداحُ مثل ظباء تمعن في وحشة المكائدً
فتنتفض فيّ مشاغل الغبار
كأنها نوافير موت حيّ
فكلما ضاق هذا البيت المترب
تسنىٰ لروحي صعقة التشظي .

(٤)

لوحتُ بجذوة السفر
انتظرنى أيها اليأس المبحر
مُدّ لي مداك
آن لي أن أتهادى نحو ملوحة سرّك
مُسدلة برعش الفتح .

(٥)

لم ييتئس .
صار في بهو عريق منقوش بفتائل الحنة
وغرائز الجن
طفل يلذّ له نَقر فضاء الاشياء
وهى تحتويه بذهب المفاجآت
كأن له شباك من العصافير الصديقة
تلتقط القوافل من ظلام الرئة
مثل ملك يبحر في فضة الطريق .

تباشرن أيتها الأرامل المشيعات بدم البكاء
آن لبهيمة الحرب أن تنزجر نحو أصطبلها المرضوض
أن تحرث ضحاياها وتطفىء مخابئها المرتعشه
و تقيس لكل ضريح جثة تشعل سعته
وتلوذ بوحشة البيارق
ترد لكم أسراها الملعونين بضجة القتل
وأشلاء موتاكم المدثرين بحنين النصر
وترتب ما تخرّب من نهاراتكم.
وما تشظى من رماد وقتكم
لها الآن أن تنسكب على حصيرة السأم
وتجتّر فداحة الماضي بترف.

(٦)

هُسْ .. أنتِ.
نعم أنتِ ..
تقدمي وأمتحني هذا الجسد
بارق مثل قتل أراه
مدّيه نحو جلبة النحر وشريعة الغدر
فقد أخفق
وها هو يلتاع وحيداً.
نعم أنتِ
أيتها الفضيحه.

(٧)

لم يحترس الناس لما رأوا زهرة النار
تخبو في صرة الباب
والارض تجنُ في جرح ينحنى لرتوق ذليله

لم يعد لهم غير ضريح يعبث بجثث فسيحة
وإرث وثير مرضوض بالنذور
ومسك التهلكة.
فتداعوا في حرمة الصحراء
يتنازعون مرارة الحتف.

الجهات الخمس لابراهيم أصلان
والمنارة لمهدي عامل
وتعريفان

عبدالمنعم رمضان

● الاولى

كانَ يطردُ بعضَ الدخانِ من النافذهْ
ربما كانت الأرضُ
مثل كرات الحصىٰ
والسماءُ غطاءٌ من الوهمِ
لكنه يتكّأُ
ينظرُ في أوجهِ الناسِ
ثمّ يعلِّقُ في ذيلِ طائرهِ
صندلاً من قماشٍ خفيفٍ
ودبّاً من القطنِ
خيطاً طويلاً يصحُّ لصيدِ النجومِ
وترويضها
وأصابعَ للرسمِ
آنيةً للمنازلِ
سلّةَ حزنٍ
وبعضَ الرصاصات
تصلحُ للشِّعرِ يوماً
وللقتل يوماً

وتصلح للجسدِ الحائمِ الآن فوق الفَراشْ.

● الثانية

تماماً
إذا شئتَ أن تنزلَ الجسمَ
جوفَ القميصِ النظيفِ
وأسرعتَ في الخطِو
صوبَ البيوتِ القديمةَ
حاذيتَ نفسَكَ
وانتشرتْ غرغراتُ الضبابِ
على فتحة الأنفِ
وامتلأَ الحلمُ
بالظلماتِ
وبالبحرِ
واختلطت رعشةُ الماءِ
في رعشةِ الطلقاتِ
فأنت وحيدٌ
وأعزلُ.
ليس تماماً
إذا صادفتك طيورُ التعازى
وكان الذين يمرّون عن جانبيك
ثقالاً
وكان الصباحُ المبكِّرُ
كالموج
يدفعُ أقفاصه في اتجاهِ الزوالِ
فأنت تفكِّرُ بالأرضِ
تسألُ ما الفرقُ
موتاً بموتٍ
وتجلسُ في منحنى الروحِ

ترسمُ أسيجةً من حشائش
ترسمُ طفلًا يسبُّ غموضَ النوايا
ويهدمُ أعشاشَه اللغويةَ
والاعتياد على حالةِ الطقسِ
ثم تمدُّ جذورك
تحفنُ بعضَ قماشٍ من النيلِ
تجعله
علماً واحدا .

● الثالثة

ربما امبابةُ الآن أكبر عنها قديماً
هي الآن تشبهُ أنثى
بعينين غائرتين
ووجهٍ يطلُّ على النيل مرتبكاً
وغيوم تمدِّدُ أرجلها
كَي تفِرَّ
إلى ثكناتٍ يعشِشُ فيها القرنفلُ والياسمينُ
وأنت الذي قد تعرّفت يوماً بحلمٍ
وآنست مقهىً
تدسُّ جواربها في جيوبك
تحملُ في القلب رائحة الابطين
وَملمسَ أحجارها
وتشيلُ عن القدم الوَحلَ
لاتشتهى لغةً من لغاتِ الأئمَةِ
أو من لغاتِ الخوارج
يكفى لسانك أن يحتوي قبّة الروحِ
أن يتضرّعَ للسّفْلةِ الهيّنين
ويفضحَ مجدَ العساكرِ
يكفى لسانك

أن يغسل الكلمات
ويفركها
ثم يخبزها باللعاب
ويدنو بها من يدين مدّربتين
أنا الآن أعرف كيف كشفت عن امبابةَ السترَ
أعرف كيف تَبيّنَ لى
حين راودتُ زوجي بها
واستندتُ إلى جذعها الرخوِ
لكننى كنتُ قضّيتُ سبعةَ أشهر
ليس بوسعك
أن تتعرّفَ أسمالها
وتبادلها السرَّ
فهى جموحٌ
وغاضبةٌ
وتكاد تروغ إذا شعرت بالعيونِ تطاردها
وتبوح على مهل
ربما امبابةُ الآن أعمق منها قديماً.

● الرابعة

هى امبابةُ
ابدأ حكاياك
واملأ حواصلَ أصهارِك الطيبين
من النهرِ
أو من خفايا عروقك
نحن التزمنا بنصّين:
نصِّ الكتاب
ونصِّ البشارةِ
أنت التزمتَ بمعرفةِ الخيرِ
فاصعد إلى جبلٍ

واحتشد بالقليل من الخمر
أو بالقليلَ من الماءِ
واترك لنا كومةً من أحازين
تصلح أن تتدحرجَ
من سلّمِ السنترالِ
وتهبط صوب مقاهى الرصيفِ
وتحتاطُ بالحلم
تصبح للنسوةِ البيضِ قمصانَ نومِ
وللفتيات الخجولات عقداً من الماسِ
يأخذُ ما يتبقّى من الحلمِ
يزرعه في الشقوقِ العميقةِ
في الفمِ

إذ هما أدنى من الروحِ
أو قاب قوسين
أنت التزمتَ بمعرفة الخير
آخيت بين البنفسجِ والبرتقالِ
وأوقدتَ فوق المخدّةِ
أزهارَ قلبك
بحتَ
فكان لصوتك رائحةٌ
تشبه الأنسجهْ
فلا تدخل البيت
إلا إذا كان صدرك
ينزفُ أوردةً
تتعلّقُ
في
طرفها .

● الخامسة

من سينصِب فخّاً
ومن سيفضُّ العكارةَ
من سيكون النبيَّ
ومن سيكون الطريدةَ
هل أرض مصر جميعاً تساعك
أم أنك الآن
تحشدها في ضلوعك
آونةً
ومنازلَ
كى يصبح الدمعُ مئذنةً
وفراخ عصافير
والأغنيات جسوراً من الفيضِ نمشى عليها جميعاً
ونشعلُ طرْفَ الفتيلِ
ونربطه في الأسِرَّةِ
أنت تخالط أحزاننا جيّداً .

● المنارة

افتح عينيك ، غداً ستكون الأرضِ مهاداً ، والذكرى أوتاداً ، والأشجارُ جياداً ، تجرى نحو البر، ونحو البحر، وتوصلُ ما يتقطّع بين الشرطةِ والطلّاب ، وبين سماء الله وشاحنةِ العمّالِ ، فقد أزفَت أوقات الناس ، وأزف الناس ، فقلْ لو كان البحرُ خزائنَ أسرارٍ، ولو انّ مفاتحها في بيت الأمةِ لانشغل الأجراءُ وصيادو الأحلامِ بتوزيع الأشغال العامة، والأموال العامة، بالقسطاس ، ولانصرف الأطفالُ إلى البحريةِ يغتالون ملاك الموتِ، وصار الناسُ جميعَاً أجناداً ، وملكنا البحر وأخضعناه ، وصحنا ياحرّاس الرملِ صباح الخير، وغنينا لكن البحر تأرجحَ ما بين العلمين :

ـ الأول : يجمع طيف الأحمر والأبيض والأسود، يصبح محض قماشٍ يكفي لو يلتفّ به عبدالرحمن الداخل

ـ أما الثاني فتخالطه النجمة ذات القدم الأولى
والثانية
والثالثة
والرابعة
والخامسة
السادسة
وتهبط فوق الأرض، فلا تتبين منها غير خيوطٍ تنزلُ من أعماق سماءٍ أمريكيهْ
يا حراس الرملِ صباح الخير

تعريفان

● ابراهيم أصلان

أغنية أو شجرهْ
مدينة أو بيتْ
كنا نريدُ منه قتلَ الموتْ
فجاء يحمل الدروعَ والسيوفَ والعصيانْ
ويهدم الحيطانْ
فوق رؤوس السحرهْ
ويعتلي مثل الهواءِ جسر الصوتْ
لِيُبلغَ الجموعَ أن الموت ليس الموتْ

● مهدي عامل

هل دسَّ له الفاشستُ الأعيرةَ الناريةَ فانتشرت تتأكّدُ أن له حنجرةً وذراعين وقائمتين وزوجاً تأكلٍ من أغصان يديها حين تجوعْ.
هل دسَّ له الفاشستُ الأعيرةَ الناريةَ كي يلتفَّ بكل قماش الحلمِ، ويأخذ بعض الزادِ، وبعض الصورِ التذكاريهِ يدخل في المقبرةِ ليبحث عن رفقاءِ الحزب، وعن لبنان الآخر، يبحث عما يورق بعد الموتْ.
الصحف الفاشيستية تعلنُ:
إن الموت قطافُ الوردةِ والمغسلةُ وامكانيةُ أنْ تبتعد عن الأحلامْ

والصحفُ الحُرةُ تعلنُ :
إن الموتَ فضاءٌ للأحياء

القاهرة

فلاديمير اليتش في زيوريخ

سركون بولص

جاءني في أصعب وقت
فرضَ حضوره الصاعق والنبيل على طاولات قديمة
كانت أرجلها تهتزّ كأرجل المرضى
حتى قبل أن تقترب العاصفة من جلد المدينة
بمسافة خمسين ميلا
في مقهى
يملأه التجار السويسريّون برائحة الماشية / المبتلّة
بأرقام البورصه / تتساقط من جدران الجرائد على أحذيتي في بانهوف شتراسه (شارع المحطة) بزيوريخ .
كان قصيراً كبرميل من البارود/ ينحدر على حصباء الليل نحو أسوار القياصرة
وقاطع أضغاث الحلم التي / كنت أتخبط فيها كالفأر الغريق
بلحيته المدبّبة التي طالما ثقبتْ صفحات التاريخ
وكانت تمخرُ دخان التجارة القاتل
كحيزوم سفينةٍ واثقة هذه اللحظة والى الأبد .
وقال لي أنَ أهزّ أحزاني بقوة
كالأشجار التي كانت تسلخُ شعرها / بثباتٍ خارج المقهى
أرامل في جنازة غامضة .
وأشار اليها بسبابته وفيها خاتمٌ / طالما شخّصَ به الأموات
في توابيتهم السرّية .

لا تخشى شيئا . لا تستسلمْ، هؤلاء
لن يحكموا شيئاً يوماً ما ، والأقزام لن يحرقوا / وراءهم
إلّا جسور العودة .
جئت من مسافةٍ بعيدة
لأقول لك هذا ،
وأيضا ، لأقاطع أحلامك الرخيصة ،
إذهبْ إلى المكتبة .

سان فرانسيسكو

جزيرة العميان

عبدالله الصيخان

إلى فايز

يا هذا الواقف اهبط عن شفتي، اني اتحدث منها

جاء أبو جحفل؛ أولُ مَنْ روَّض فرسٍ في الدهناء وجاء الخلقُ، اجتمعوا يوم العيد ليختاروا فرساً أخرى لتروضها كفُ أبي جحفل.

فتنادوا . .

أفراسُ القرية جاءت من انحاء القرية جرداً من أسرجةٍ واعنتُها هذا الشعر النازل في منتصف العنق الخلفي ورتبت الافراس حوافرها للركض نهض أبو جحفل، قال بأن الأمرَ يُبتَ به في يوم آخر.

خذ مسبحتي، وتسلْ بها حتى أنفض ما في ثوبي من قولٍ للناس.

قال أبوجحفل: يا قوم ارتصّوا صفاً كي أعرف
من أوجهكم بعض خطاياكم.
ارتصّ القوم
تفحص أولهم، ثانيهم، ثالثهم . .
وتساءل هل يشبهني أحدُ منهم ؟
تفحص آخرهم
كان هو، متشحاً بعباءة سوء.

●●●

ياهذا الواقف في عنقي، أخرج كي أتنفس.

قال أبو جحفل، أولُ من حَوّل من جبلٍ لايعصم
من ماء . .

ياقوم
اني نمت البارحة الأولىٰ محموماً فرأيتُ ذباباً
يتطاير حولي، يسقط في حلمي عدوى من حمّاي،
رأيت جريدَ نخيلٍ يغرزه زبانيةٌ في عينيَّ،
صحوت وبي رعبٌ فرأيتكمو حولي.

●●●

أنت . .
المتعلق بالحبل الصوتي، تعال إلى رئتي لكن
لاتحبس نَفَسي.

قال أبوجحفل وهو يُسَّوي وضع عباءته الصوفية! هذي الليلةُ بي بردٌ، أطلب دفئاً عند الطاهية الماهرة الطبخ، الشاهدُ من هذا اني جائع.
[إنزل في قلبي لكن حاذر أن تفتح حجرته الأولى

من أين أتيت ؟
قال أبوجحفل يروي ما مربه في الحلم الأول:
في عرض البحـر تجرأتُ، كسرتُ البوصلة السحرية، ضعت فرمتني الريحُ إلى جزرٍ
فرأيت اثنين يسران لبعضهما بكلام فحش
فاجأتهما، قلت: أبو محجن ضيّعه البحرُ فجاء . . . .
اجتمع الخلقُ الأعمى؛ يختصرون الدرب يداً بيدٍ حتى صنعوا دائرة عمياء
قلتُ: أبو محجن ضيّعه البحرُ فجاء
قالوا: لسنا نقبل من أعطته الشمسُ النور
هبط أبو محجن، غرزوا في عينيه جريد النخل الأخضر
بدأ أبو محجن يتعلم لغة العميان.

[لماذا خنت أمانة قلبي، ودخلت الحجرة ؟
عاهدني أن لا تفضح ألوان الأشياء
عاهدني أو اهبط للناس لكي تصبح أعمى !!

يا أيتها الناس المُلتَّمة في عينيَّ المطفأتين
احتفلوا بالظلمة هذي الليلة
حين ترون الخيط الأسود، تكتشفون
الخيط الأبيض سوف ترون
سوف ترون
سوف ترون
ترون.

الرياض

اسرار ما قبل النهار

نجوم الغانم

يقول السدنة : اهدي لنا ابنك يا فينوس
نجعل منه شاطئا للرحل
غريبا يمنح الايدي مغاريف الوديان
اهدى لنا ابنك يا سيدة القتلى
سنأسر به المرتدين عنك
الفارين من مقاطع كلماتنا المشتهاة
من للبحر، من يلهيه أو يقارع استته
سنجعل النجمة تصل خيوطها بالاسطح
بإناخات المدائن
خلي لنا طفلك
نحرسه ونلثم له الصيغة .

فينــوس : ايها التامريون . . كابدوا خسائركم
دعوا النبي يلهو مع سمندله الروءوم
لن أقض الماء
اسمحوا لي ان اخالف قداسة النوم
وانش عن مخدعي اخر الجرحى
خذوا الرسن والاحلام
صحبتكم الاهواء .

. . . . . . : حاسرو المهج، ليس لنا دروبا نشجها
فتاوى بكاءنا
ايها الطفل الذي يلهج بالخفيض
لماذا لا يسعنا سماع صوتك؟

فينـــوس: للنار نذرها، وللتراب اقداح من الاحلام
تطفىء الميازيب
دعوا البحيرات ساكنة فقد غمد النهار
وما باستطاعتي اسالة الورق
انصتوا ـ الطفل يغني للظباء.

. . . . . . : جئنا اوفاضا
خلسة نهتدى بكثافة ظلالنا
وحروفك الناتئة كالهواء
نهزع
تقتفينا الابجدية
فتختزلنا الاسباب سرا تلو سر
ماذا ابقيت للنصوع
دلالات الفهم
اوليات المداد
قولي للطفل: انا آمنين وآمنين
نستقل الريح وننفذ بخوفنا
لا اتباع
لا ممالك
لكننا سنشيد مقاليع للخلاء

فينـــوس: ما انا بغافلة عن صدعكم
اقدح الخفوت ليندمل الهيكل
ويستتر اللج
لا اثم لي فيها

تلك الشرارة التي دعوتموها سراج المهود
اخفضوا هديلكم
الاجنة تلاطف الارحام
الصغير لم يخرج بعد .
. . . . . .لك الانقاض يا فينوس
لك شرورنا اينما حلت وعودك
غميتى عنا المزاليج ، أسهبتِ في مجافاتنا
الام تعادينا الغدائر؟
الام تطوى مديتها حول ظهورنا
متحينه دعتنا
كيف نعيق قصاصها وازاميلها
كيف يافينوس؟

فينـــوس: يا من تناصرون الفتن
ويلهث اثركم الغدار
اصيخوا لهداة الكوكب
كي لاتطوقكم الانتصارات باحزانها
اصيخو لهذا النصب الذي بنيتموه
انتم تكلمتم بصوتي
وما انا بالهة ولا قديسة .

. . . . . . .فينـــوس
يا فينوس
امنحينا الاجنة
سربي كيميائك
مراياك
حلل الاسفار
فينوس
يا فين. . . . . . .

الامارات

تشرق وفي يدها سكين

ابراهيم الحسين

ـ ١ ـ

قال من يُحي الحروف وهي رميمٍ؟
قلت يحييها الذي صار دمُه صوتاً
وابيضَّت عيناه من الوحشة

ـ ٢ ـ

قال لي: حياتك ناقصة حتى تتم طعنات قلبك

ـ ٣ ـ

وأمّا بقروح قلبك، فاستعن

ـ ٤ ـ

أدفعوا منسأة هذي السماء
فهي لا تتنفس

ـ ٥ ـ

عضّوا عليها وارفعوها.
سماءٌ فيها يتوهج سراج دمكم

- ٦ -

لشمسٍ تشرق وفي يدها سكين
والله ، احبُّ إلينا . .
من ليلٍ يكنز شمسَ الناس

- ٧ -

فارغة هذي المدينة
وفارغ فؤادها
اذهبوا إليها
كي يقرّ ترابها

- ٨ -

وحيداً امتطي جروحي
واهمزها . .
آه جيئوني بحبيبتي
أشتهي الآن أن أقبل شوارعها

- ٩ -

خيركم خيركم لترابه
فابحثوا في دمائكم عن مدينة
تقف القصائد على أسوارها

- ١٠ -

كتاب يفور بشعوبه وقبائله
وأمةٌ تحرق الكتب

- ١١ -

ايها الفلسطيني :
إنا نرى في النهار أنّا نذبحك
فانظر ماذا ترى

ـ رأيتُ بوضوحٍ أليم

ـ ١٢ ـ

قلت لهم: ناقة الله
فكذّبوني وعقروني

ـ ١٣ ـ

رأيت فيما يرى المقتول!
تطلع الشمس على قومٍ أولي أجنحةٍ
لا يمشون بها.
يطفئون ارواحهم بأيديهم.

ـ ١٤ ـ

واذا ما استوى دمه
وولى وجهه نحوه
راح يهيج أوراقه
ويغلق الازهار
يستمع الى جلبة الماء
يتمتم!
هكذا يكون النبات الحسن.

الاحساء

اشراقة السفر

رفعت سَلّام

لم يعد في القلب متسعٌ لأشلاءٍ تنزُّ الحزنَ والزرنيخَ والذكرى الرخيصةَ لم يعد في القلب شيءٌ فافسحوا لى برهةً حتى أنامَ الدهرَ أو بعضاً فوقتى ضيقٌ وأنا شديدُ الاتساع وقتى صخرةٌ وأنا قطرةٌ من مطر آسنٍ آسنٍ دونها انقطاع هكذا لا بأس فاتسعوا قليلًا أو فَضيقوا ليس يعنينى سوى أن يهبطَ النسيانُ والحُمّى بلا وعدٍ بشىءٍ أو عزاءٍ بعد أن فرت إلى بحرٍ بلا ماءٍ إلى ماءٍ بلا قاعٍ وحيداً خاوياً إلا من الدُّفِ المُلوّنِ والعصافير الحبيسةَ مستباحٌ على القارعةِ لمن يرمي لى كسرةَ خُبزٍ أو سيجارةٍ

ألوكها حيناً إلى أن أعثرَ على البديلِ الثورى المناسب دونها دليلٍ أو خليلٍ سوى انتحارى اليومى على حدِّ الخطِّ الفاصلَ دونها رداءٍ يسترَ انكسارى السرىَّ ساعةً أو ساعتين أمام أبنيةٍ تنهارُ بلا قرقعةٍ أو قعقعةٍ أو جعجعة ما فارفعوا أياديكم عالياً رايةً حمراءَ أو سوداءَ أو لا ترفعوها فهى لي بعد أن انسلّت غزالة زرقاء تعدو في إتجاه الرمحِ لى تعدُو فتنسلُّ من اليدين إلى الذاكرة في اللحظة الماكرة حجراً من سحابٍ أو سحابةً من غيابٍ كيف لا أصرخُ في السياقِ لا ولا أُولّىَ وجهى المذعور مخفوراً بكوكبةٍ من الحمقى نَصبونى سيدَ الوقتِ أمضي بلَا شارة منحرفاً ويمضون بشاراتٍ من بكاءٍ فلا ينحرفون إلى أن نبلغ الحافةَ فينفصلون ولا ينفصلون ولا أبلغُ غير السرداب السرى فأهتفُ ها قد جئتُ إليكم ياسادة المقامِ دليلى كفى تخرجُ من جيبى سوداءَ بلا سوءٍ فافسحوا لى برهةً في الصفِّ أحسو ما تيسرَ من تراب الجنزبيل

خاب مسعاى الجميل
إنه حتفى المراوغُ،
يقتفى أثرى،

كظلى،
كانفلاتِ الماءِ من شُباكى المفتوحِ،
كالعُريِ المفاجىءِ في المطر.
وأنا لستُ الحجر.
فامنحينى برهةً من فضةٍ،
أو فامنحينى فضةً من مستحيل.

فلم تمنحنى غير قبضةٍ من هواءٍ سوّيتُها ونفختُ فيها من روحى فصارت حماراً ركبتـه إلى القصرَ الجمهـوريِّ الملكىّ القبلىِّ الأُسرى تحفُّ بى كوكبتى صفاً واحداً مذعوراً في خطواتٍ رشيقةٍ على الأبواقِ فافتحوا لنا الطرقَ الملتويةَ قادمون إننا لقادمون كسحابةٍ من ترابٍ أو قبضةٍ من سحابٍ اصطفُّوا صفاً صفاً هكذا أفسحوا وأنتَ بلا هتافٍ أدخلوا الكلاَّبَ العرجاءَ أرجوكمٌ هيا في صمتٍ واحد اثنين ثلاثة لا ١ ١ ١ لا فوردةُ الحُمى تُزهرُ في القلب صراخاً برياً وشاطئاً بحرياً وامرأةً من غيومٍ حجريةٍ كيف أعبرُ الآن ذاكرتي وأمضي كأنَى ما رأيتُ البحرَ أو أغفيت على حدّ الوقتِ الملعونِ كيف أسوِّى الجنونَ وطناً أنا مواطنه ومليكه الوحيد في غابةٍ من الرمادِ في جبلٍ لا يعصمنى من سؤاتي الشريرة أو شهواتى المشتعلةِ أنتِ ولا شىء وتمرقُ منى الأشياءُ وتمرقُ وتغرق وأنـا أتشبثُ بالقشـةِ التي قصمت ظهـر البعـيرِ في ليلةٍ مقـدارهـا ألفُ ليلةٍ متـوجاً بالصرخاتِ البريةِ من قمةِ الرأسِ إلى إخمصِ القدَمِ دمى مباحٌ لذوى القربى واليتامى والمسـاكين وعابرى الطريق بلا التفاتٍ للعرباتِ المارقةِ أورنين أجراسِ المترو عند إشارات المرور يكسرُ الفكرة العابرةَ إلى نصفين نصفٌ مظلم ونصفٌ يلقَطه الصقرُ يطيرُ يطيرُ فأنام بلا ألمٍ أو ندمٍ بخز القدمين أنام وعيني ترقبُ جملاً يعدو في السماءِ السابعةِ بلا التزامٍ بالطابور المقدسِ امسكوه هيِ اللحظةُ المواتيةُ امسكوه أين متى كيف لماذا ماذا تصنع الآن على الشاطىءِ الرملى بيتاً ونسياناً غريقاً والقهوة الفاترة في فناجين العزاءِ الليلي فمن الذي مات أنت لا وأنت لا وأنت لا لا لا فمن يصُبُّ في رأسى السُمَّ الجميلَ من يصبنى إلى شقوقِ الأرضِ لا ينتابنى السهرُ الطويلُ من دعوا لى فرجةً من نسيانٍ آوى إليها وأنام لا أنِى

ياليتنى.
جسدٌ من الكبريتِ والطوفانِ،
مرتقِبٌ بلا وعدٍ،
لما يرميه صقرُ الوقتِ:

فأراً ميتاً،
صدفاً رمادياً
نواحاً برتقالياً
جرادة.
جسدٌ من الشبقِ الملونِ والبلادة.
أُراوح فوق قوسِ الأفق،
مقروراً،
ومقتداراً،
حريقاً مطفأً،
وسحابةً لا تنحنى.
ياليتنى.

فلا تعيرونى اهتماماً إنه العويلُ الليلى الذي يتسربُ من فرجاتِ الأبواب وينسلُّ على السلالمِ إلى الباب الخارجي إلى الشوارع إلى الميادين وينصبُّ في رأسي كل ليلةٍ فانتبهوا الآنَ إنه يصعدُ سُلَّم الوقت وئيداً لا هَمسَ لا حفَيفَ قطرةٌ تسقط في الفراغِ ولا تصلُ قبلةٌ رماديةٌ كالواجب الزوجي والوقتُ متسعٌ وأنا كثقب إبرة مفتوح للخيط المفرد لا المثنى ولا الجمع لا أرد السائلين مغروساً في المنتصفِ لا أميلُ ولا يلحقنى الزمنُ العابرُ أخلعه كحذاءٍ بالٍ أركله يمضى عنى منكسراً يعوى فأمضى في الجهةِ الأخرى منحسراً أحادثُ طوبَ الأرضِ وفئرانَ الليلِ ها أنا جئتكم بالاشارة والبشارة لا أُخفى شيئا تناكحوا فإنى مُباهٍ بكم الأمم يوم القيامةِ واخرجوا إلى العالمِ صفاً صفاً بلا انتظامٍ بالسهمِ والرمحَ والمكنسةِ اخرجوا ولا تهنوا ولا تضعفوا فتذهب ريحُكم إلى الضفةِ المقابلةِ اتبعونى دون سؤالٍ فمنذ أن سألتُها ضاعت بلا يقينٍ بين انتظارٍ وانتظارٍ كيف تستعيدُها اليدانِ من الذاكرة جسداً من الماءِ المالح واليود وصفارة السفينة الراحلةِ والانتحار عارٍ وتطلع فيَّ أشواكٌ بلا أسماء أسماءٌ بلا أشياءٌ بلا وعدٍ فمن يرمى كسرةً ألوكها كلما استبدت الحُمى وعصافيرُ الجنون حطت بغتةً فقلتُ ما الفرقُ بين وردةٍ وحجرٍ بين شجرة ووترٍ بين اسمها والنشيدِ بين الخنجر واستدارة الأفق بين والحمار هكذا قلتُ لنفسي في اللحظةِ الحارة حينما أطبق الأصلعُ النحيفُ على في الزحام فاستفقتُ كانت مترعةً راضية تغفو بلا نوم يُرخى لها حتى إذا تمت وهمت أفسح له مدخلاً وغاب فغبتُ في الزحامِ أبحثُ عن نجمةٍ ضالة أو كسرة غيمٍ أعبثُ بها وقتاً وأرميها من النافذةِ الغراء

سيجيءُ وقتٌ للبكاء .
سيجيءُ وقتٌ لارتجالِ الصمتِ والنسيان ،
وقتٌ لانهيار القلب منكسراً ،
شظايا من زجاجٍ أَو رصاصٍ ،
في رصيفِ الموت ،
وقتٌ لانفلاتي نحو مملكةٍ من الغيلانِ والجانَ الأليف ،
يردني للوحشةِ الأولى ،
ووقتٌ لاصطياد فراشةٍ سوداء ،
فرت من يدي ،
منذ الطفولة ،
نحو غاباتٍ بلا أسماء .
سيجيء وقت للبكاء .

فامنحوني صمتكم والا عريتُكم واحداً واحداً أيها المنافقون الكاذبون السارقون العاهرونَ القاتلون أنتم محنتي وأنا امتحانُكم اللئيمُ ثبتوا عيونكم في عينيَّ ترونني ولا أرى أحداً فأهربُ إلى الكهفِ أرسمُ على جداره أسداً وتمساحاً ويأساً ساحراً أسددُ السهمَ فيسقطُ الأسد أسددهُ فيسقط التمساحُ أسددهُ فلا يسقطُ اليأسُ فأشعلُ النار شعواءَ وأقوم في القبيلة خطيباً - - - فقوموا وقوفاً على أطراف أصابعكم يا أبناءَ الكلب وغنوا في صمتٍ للرعب وقوس قزح الذى يمتدُّ بين أثداءِ النساءِ وامضوا إلى النهر اتبعوه شمالاً شمالاً إلى البحَر ولا تلتفتوا للخلفِ أماما إلى صاعقةٍ تغزلُ الصوفَ على جدارِ الموجِ أو ترسمُ الخوفَ خروفاً أخرق الخطواتِ يخترق الخلاء إلى خريفٍ من خرافات خبيء في خوابى الخمرِ يخترعُ الخديعةَ خرقةً من خروع لا ترتخى في المدخل الخالى ادخلوا خفافاً واخلعوا خفافكم خيراً لكم ولا تبتئسوا ولاً تفرحوا في اللحظةِ الهاربةِ من المطاردة إلى اشتعالِ الشبقِ المسعور على جدارِ المرأة النائمةِ والشخير اليقظان بلا إيقاع بلا قاع فهل أغمد خنجراً في عين أول من يقولُ لى صباح الخير أم أعلن اسم حبيبتيَ الذى أُخفيته عن زوجتى مائة عام أم أجمعُ كلَّ كلاب الأرض السعرانة نزحفُ جيشاً متحداً لهدم النظام الاجتماعي وأجلسُ على قمةِ الأنقاضَ أغنى قصيدةً غزلية تترحم على الملكِ المظفَر قطز وتدعو بالنصر للملكِ الظاهر بيبرس البند قدارى فاتعظوا من لحظةٍ يفر فيها الأرنبُ البريُّ إلى الأحراشِ والمدى مديدٌ كامتدادِ اليدِ للغمدِ دونما اختلاج العينِ أو فرار طائرٍ من اليدين نحو عُشَ القش فوق خط الماءِ كانت تخلعُ الظلالَ والهجيرَ واشتباك اللون تدعونى فأخشى لحظةَ ابتلالى وانسرابَ الماءِ

في جسدي فأنسى ما تبقى من يدى في الظل منكسراً وأمضى في اتجاهِ عقرب الساعةِ رأسياً دونما اهتمام بالصراخ يجيءُ من جهةِ الخليل أو القط مخرجاً لسانى أو أي عضوٍ آخر حسب المقام والظروفِ فابتعد ياأيها العُقاب عن طريقي المرير ابتعد إلى أن أنتهى من عشائى الأخير فأستندُ إلى الهاويةِ أسميها امرأتى الملعونةَ المتخمةَ بموشحاتِ الشرِّ والشخير المر والصراخ وأستديرُ للوراءِ للوراءِ تلك آفتى المجنونةُ التي لا تنطلى عليها فكيف وقد انكسرتُ إلى شظايا من زجاجٍ أو رصاص كيف أستعيدُ ما ضاع في رمال الشاطىءِ الشمالي منذ مائة عام بيتاً وذاكرةً وسيدةً تؤاخى بين صمتى والظهيرةِ تبتنى عُشًا من الليمون والغاب المراوغ والسريرة إنها امرأتى التي تسكننى في السرِّ فلا تُفلتنى وأسكنها في العلنِ فتنفلتُ الأشياءُ من دمى تنفرطُ الذاكرة رملًا وماءً وريحاً جميلًا ها أنا على الخازوق محظوظٌ يحوطُنى الجلبانُ والغلمانُ والطبولُ الزاعقةُ أتمايل من طربٍ فيسوطُنى المملوكُ الموكلُ بي إلى أن أنام قليلًا وأصحو معلقاً في باب النصر تتشهانى الذئابُ وكلابُ الليلِ وليمةً لئيمةً تنتظر اهتراءَ الحبلِ أو اعترائى فأنسَلُّ منه طائراً إلى فضاءٍ من بكاءٍ شاسعٍ كورقة التوتِ أو كعينين تاهتا منى في اللحظةِ الشائكةِ فضاع منى كُل شىء ضاع ضاع زملونى دثرونى واصرخوا في الليلِ دون صوت

تخرجُ الآن انكساراً يحتذى حدَّ القيامة .
تخرج الآن انتصاراً يحرق الراياتِ والشاراتِ ،
يرتجلُ اضطرابَ الأرضِ والفوضى ،
ويمعنُ في الرحيل .
كِسرةً أخرى ،
ويبتدىءُ الصهيل .
فاخرج الآن الهُوينَى ،
دون شاراتٍ ،
بشاراتٍ ،
سوى شوكٍ رمادي ،
وحزنٍ مستحيل .
أخرجُ الآن الهوينى .
صرخةً عرجاءَ ،
أو قوساً من الصمتِ المداهنِ والندامة .

لكنى أخرجُ بعد حينٍ بلا هُوينى مهرولاً في الأزقاءِ بعد أن أحرقتُ مراكبى بلا مبررٍ

وكان البردُ والمطرُ الخبيث فوقفتُ أرقبُ الحريقَ مغروراً حتى إذا استوى على الماءِ توقف البردُ والمطرُ فانطلقتُ مهرولاً بلا هُوينى هى لعبتى الاعتياديةُ تعتادنى ملعقةً واحدةً قبل الأكل وبعدَه كلَّ يوم فأنأى بنفسى عن الشبهاتِ البرجوازيةِ البيروقراطيةِ أو البونابرتيةِ أو ما شابه إلى أن يحِلَّ الوقتُ أو الصمتُ أو الموتُ فأموتُ بسرعةٍ ولا أنتظرُ أحداً دون أن أقولَ أننى أرى رؤوساً أينعت وحان قطافُها الموسمى دون أن أدسَّ السمَّ للخليفـةِ أو أُغوى جوارى القصرِ أو أتسلقَ الأسوارَ في غفلةٍ فيتظاهرُ

معتصماً بقميصٍ مهترىء لا يستر غير الحلمةِ والسرةِ فاتعظوا ولا تنتعظوا فأنا بينكم ولا ترونني في كلِّ حينٍ شكوكةٌ منكسرة أو صرخةٌ منحسرة عن فخذها القزحيِّ لحظةَ الغوايةِ الأولى فلم أركنْ لها ولكنى انتحيتُ إلى أن تحيتُها فاهتبلتُها بلا يقينٍ ولا أنتظرُ أحداً أبداً مفردٌ بلا صيغةٌ وصيغةٌ بلا قرارٍ يفصلني الصُّورُ ولا يعصمنى عاصمٌ من بكاءٍ مديدٍ وعواء يقطع الشعرةَ الفاصلةَ ولا ينقطع أنا الوحيدُ الناجى من السفينةِ الغـرقانةِ فخرج إلى ثعبانٌ مرصعٌ بالذهب واللازورد قال من أتى بك أيها الصغيرُ الغـريـرُ إلى الجـزيرة المسحورة قلتُ ياسيدَى وحبيبى على المياهِ جئتُ ساعياً خاويةً جعبتى وباعى قصيرٌ قال حللت أهلاً ونزلت سهلاً وابتلعنى ابتلاعاً وقال إننى أتسعُ للعالمِ ولكنه لا يسعنى وقال أنت خليلى ثلاثة شهورٍ بعدها تكونُ عدوى وصولجانى الصدىء يا سيدى وحبيبى أنت خرقتى الباليةُ ووشاحي الشائنُ فانظر أمرى تجدني شائها أو شارداً أو شاحباً أو ماشئت فقال لى اصمت دهراً لا تنطق بعده إلا كُفراً مبيناً فاضحاً بلا انتظارٍ أو فخارٍ يا سيدى وحبيبى لكنه امتطى غيمةً من غبارٍ ومضى في الصمتِ صامتاً فكيف أحتذى حدَّ القيامةِ الموعودةَ الموءودةِ كيف يمكن التوفيقُ بين فراشةٍ والصخر بين حديقةٍ والقبر بين يارا والرحيل إلى بلادٍ دونها اسم ولا جسم شهى يشعلُ الشهوات والشبقَ الخفيَّ جريمة نلهو بهاَ هوناً وننساها نُباحٌ يكسرُ الليلَ المواتى للعذاب الموسميِّ وطلقةٌ في صدرَ أم تكسر الحصارَ غفلةً وطائرُ الفرارِ يرتوى من انتظارى فوق أشجارٍ من الصبارِ والهجيرِ لحظة أخرى طريقٌ آخر يفضي لبحرٍ آخر يفضي لموتٍ جديد

فاتركونى،
برهةً أخرى،
وأخرى،
لم يعد لى من طريقٍ آخر غير ارتقاءِ الصمتِ،
أصعدُ،
أرتقى درجاً من اليأسِ المباغتِ والأنين.

أرتقى،
دون انتهاء.
فامسكونى،
أفلتَ الخيطُ المعاندُ من يدى،
بددا،
وما بانت لى الحوريةُ العمياء.
فامسكونى، برهةً أخرى،
أراودُها، بما في القلبِ من صدفٍ وماء.
أو دعونى
خرقةً خرقاءَ تعلو صارى الوقتِ اللعين.

اتركونى أستفيقُ من النعاس سئمتُكم مستنقعاً سبخاً وسرداباً ستكنُسه المكانسُ بعد حين مثلما حالِي وقد أقعيتُ أُحصِي ماتبقَّى من براغيثٍ وأوهام تنامُ بقاعى الخاوى فتروغُ منى مرةً أو مرتـين حتى إذا كانت الثـالثـةُ أمسكتُ بها هاهى ذى في قبضتى المضمومةِ اليُمنى انظروا عالياً أرفعها كشراع بلا رياحٍ أو كشارةٍ بلا معنى كشىء ما يشيخُ ثم يَبلى دون تذكارٍ ويأسٍ في الزحام بعدَ أن غابَ في أردفها غابت تلوَّت وانثنت آه لا ليس هكذا برفق رفيقاً هكذا هاكذا ذا حتى إذا انفجرا استدارت له بصفعةٍ بذيئةٍ خبيئةٍ وغابت في زحام النوم والفوضى بلا يأس وتذكار طليقٍ علَّنى لا أستفيقُ لعلَّنى أمشى على حدِّ الصراطِ كبهلوَانٍ لا يخاف الانزلاق إلى البكاءِ المُرِّ يهبطُ دفعةً من فضاءٍ ليس تعرفه العصافيرُ أو قوسُ قزح ولا أعرفُه ولا أعرفني منذ غابت في فراغِ الشاطىءِ الشـالي شهقـةَ شاهقه سُدى من قبل أن أبلغَ الوقتَ العصيَّ أو أصالحَ المستحيلَ الجميلَ الوبيلَ فلم يكن لى غير أن أُولِّى وجهىَ المذعور مخفوراً بكوكبةٍ من الكلاب والذئاب نمضي إلى الوادي المقدس أنبياءَ آبقين نأمرُ بالمنكرَ وننهى عن المعروفِ دونَ أن نكظمَ الغيظَ أو نعفو عن الناس إلى أن يحين الحينُ فنلتثمُ وردةً جسديةً بلا ساقٍ تسبحُ في سماءٍ بلا سحاب من غيابٍ رمادي يأخذ شكلَ اللعنةِ أو الأثداءِ المترهلةِ منَ العبثِ اليـوميِّ نحلة تطنُّ نخلة تحنُّ للفـرارِ من ثقب الفضاءِ فكيف أخلعُ قميصاً قمّصنيـه اللهُ كيف أنحنى فأستعيدُ نهديها في يدي بلا ذاكرة مريرة أخفيها في جيبي المثقـوبِ قبل الخروج تمنحنى يأساً راسخاً وأماناً صارخاً وريبةً غريبةً عند اشتباكِ الوقت أوَ اختلاطِ الصمتِ أو اختلاطى لست أذكر عن يقينٍ ربما كانت لعلِّى كنتُ سا عتها أداعب قطتى الوهميةَ الخضراء بعض الوقتِ فانحلَّت إلى حورية عمياء عن سهوٍ تراودني بما في القلب من صدفٍ وماء آسن لا يستجيبُ لوسوساتى المستسرةِ أو سؤالِي

اللوذعيِّ وسط غابةٍ مَن القباب والمآذنِ ترتوّى دماً فتعلو كل يوم تمطرُ الجحيمَ وحجارةَ من سجيل فوق رؤوس السائرَين والقاعدين والمصلِّين والنائمين والسَّاعين واللاهين والشاربين والُمدخنين والقارئين والكاتبين والُأميين وتوصد أبوابَ مصر فمن دخلها غيرَ آمنٍ ومن غادرها غيرُ آمنٍ ومن غادرها غيرُ آمنٍ وأنا القاعدُ في الحريقةِ ولا أحترق برداً وسلَاماً فلا تلمسونى فأُخطىء الحساب

إنها ساعةٌ من تراب .
موعدٌ موصدٌ من رمالٍ وشوك ،
وذاكرةٌ من غياب .
صارخٌ   في سُرةِ الأرضِ :
ها رُحى السامري المعادي وترسى
صخرةٌ من سحاب .
فاطردوا عن يدي عقربَ الوقتِ ،
علِّي أصيد انتظاراً جديداً ،
وقلباً بليداً ،
وأنثي العقاب .
أولعلِّي أمدُّ الذراعَ اللئيمَ ،
ارتجالًا ،
فيصطادُ تفاحةً من ذباب .
أو لعلِّي

أقفزُ السورِ المشظَّى لا يرانى الحارسُ المسحورُ غير يمامةٍ ثكلى فأقتحم الرواق بلا رفيفٍ خلسةً أنسلُ من خصاص الباب يا الله تلك غزالتي الزرقاءُ عارية من الندمِ المريبَ ولسعةِ الوقتَ الغريب ما تَريدُ قَلتُ أنتَ ما أنا قلتُ الساعة ما الساعةُ قلتُ لهفتى وانتظاري قلتُ خيبتى وَعارى قلتُ وردةٌ من دوارِ قلتُ أنتَ   مادلَّك علىّ قلتُ الوقتُ وانحرافُ الأفقِ خطأً كاملًا عن صرختى في الليل وانشداهى في النهارِ قالت أنتَ فانتظرنى ساعةً من تراب قلتُ ياسيدةَ الانكسار متى يكونُ لى قالت بلا وعدٍ وصاح الديكُ صيحته الأخيرةَ فانسَحبتُ والكلامُ شوكةٌ في العينِ لا تنامُ فاغفرى لى جرأتى وخـوفى الريفىَّ من عصا أبى يومَ الخميسِ إذا فررتُ طفلًا ضائعاً ينامُ على عتباتِ البيوتِ بلا صولجانٍ وعرشٍ وجاريةٍ تصبُّ الماءَ والثديين في كفىِّ ولا تنسى فتصبَ السمَّ في كأسى وتسقينى إلى أنَّ أموتَ فتركلنى قبل أن تمضى إلى الجناحِ فمتى

ينفخ إسرافيل في الصُّورِ متى أنحلّ صرخةً واحدةً توصدُ أبوابَ السَّكينةِ والفرارِ إلى حقولِ القمحِ والتوت والوراثى اقفلوا الأبواب كلَّها فلا يفر الخونةُ اقفلوها وانتظموا خلفى صفا إلى الوراءِ إلى الوراء بالخطوة المعتادةِ الموحدةِ هيا أين فرقةُ الحريقِ احرقوا بلا رحمةٍ كلَّها آه أكُلما التأمتُ جاءنى العصفورُ فانكسرتُ ألفَ شظيةٍ سامةٍ يا سيدةَ السُّـدى والانكسارِ الموسمى أكُلما انطفأتُ جئتِنى حجراً من الماءِ المراوغ فاشتعلتُ ألفَ حريقةٍ خضراءَ آهٍ من مدىً لا ينبتُ الصفصافَ والسَّلوى وآهٍ من غيابٍ ينبت الزرنيخَ والأوجاعَ تسكننى بلا يأسٍ فإما فاضَ بى خرجتُ إلى الناسِ شاهراً سيفى أستجدى امرأةً نحيلةً تحط فوق أهدابى سؤالاً جارحاً بلا جواب وتدعونى بغيرِ اليتمِ وانتظارِ شيءٍ ما يبينُ ثم يختفى على خط التقاءِ وجيعتى بالماءِ أمضى خلفها ولداً يتيماً في مدائنِ من زجاجٍ واحتضارٍ علَّنى أو علَّها لكنها تنسى فأقفز قفزةً مسعورةً في الفراغِ المراوغ أنشب فيه مخالبى فأتعلقُ بين اليُتمِ والانتظارِ بين الرمادِ والانكسارِ ألفَ شظيةٍ سامةٍ على الرمالِ الشماليةِ لا ألتمُّ ولا أتبددُ أو تدركنى عوامل التعرية فتعرينى منى لا يبقى غيرُ وترٍ موتورٍ مرمى تتقاذفه الأقدامُ فكونى قوساً أو متراساً كونى نحلةً أو نخلةً تمتد في المدى سُدى أكن حريقاً أو طريقاً مقفراً إلا من الشراكِ والأشواكِ كُونى مَرةً أو لا تكونى وردةَ انكسارٍ أو جنونٍ جامحٍ في ليلةٍ لا تنتهى أكن رصاصةً في الظهر أو قطاةً تقطفُ الندى في مفرقِ الفجرِ المقابلِ إنه شرطى الوحيدُ المستعاد

فامنحينى كفكِ الشعثاءَ،
أبسطها، بوجهِ الريح،
موتاً دائماً،
أو
صولجاناً من رماد.
وارحلى،
أو لا،
فإنى راحلٌ للصيف،
يُعطينى أماناً زائفاً،
أو صرخةً ملتاعةً،
أو مهرجاناً من حداد.
فامنحينى وجهكِ النيلىَّ،
تذكاراً وعارا،

أو

حريقاً في مواعيدِ الحصاد.

ولتذهبي دونى فدوني دهرٌ من السفن المحترقةِ وبرد الطفولةِ المخاتلة يصعدُ في الرأس رويداً أهربُ مذعوراً في زقاقٍ مظلم أركضُ والأشباحُ المجهولةُ خلفى ولا ينتهى فأتعثر في جثةٍ متناثرةٍ وأنكفىءُ فأنام هنيئاً مريئاً أنبش سُرةَ الأرض حتى أفسح لى فأندسُّ تمتصنى بطيئاً بطيئاً فأنسلُّ إلى الرحم المقلوب وأضبطُ قنبلتي الموقوتةَ على التوقيتِ العربي فتنفجر التنظيماتُ والحكوماتُ والطبقاتُ والكتاباتُ وأنفجر في الصحوِ غراباً ناعقاً وبهجةً ملتاعةً مختالةً بلا رياءٍ كانت امرأتى إلى يوم القيامةِ عصراً فهل كانَ لى أن أرتوي من مائها المسموم أو أستضىءَ بشمسها المنطفئةِ أم كان الكَرى يكتريني معبراً منكسراً إلى ضفةٍ ثالثةٍ لا تخطر إلا في البالِ الليليِّ تلك لعنتي المجنونةُ المسعورة تستبينى كُلما نسيتُ أو أسنتُ سِنةً من سهادٍ فأستديرُ استدارةً حارةً فيفرون في الحارات والسراديب فأُقعى في القعرِ وحيداً أبكى انكشافى على الناس دون انتباهٍ فاغفروا لى أيها الكلابُ ما مضى مِنى بلا وعدٍ ببرتقالةٍ من سراب أمصها مرةً حانيةً تهدهدنى بعد الغروبِ برهةً إلى أن يتنابنى الأرقُ اللذيذُ فأسير في مناكبها مسروراً كاظم الغيظِ حتى مطلعَ الفجر فأنثنى إلى شعوذاتى أرشُّ البخور أوسوسُ للشياطينَ وأنطق بكلمةِ السرِّ لاتسألونى عنها فتتساقطُ العفاريتُ من السقفِ أهلاً وسهلاً إلى الوليمةِ أولاً هيا يا اخوانى هيا هيا شُدُّوا فمن رأى منكم منكراً ومن رأى حجراً على وترٍ موتورٍ شُدُّوا جميعاً شدةَ عفريتٍ واحدٍ وأنصتوا إلى الصرير الصافي وصداحِ العصافير الصامتةِ لحظة من خواءٍ رقصة من بكاءٍ وانكسار الفضاءِ عن المطر الحجريِّ اهربوا جميعاً للشقوقِ والجحورِ لا يصيبيكم سليمانُ وجنوده بالانتحارِ اهربوا هيا فهل تصبحُ الذاكرةُ يداً شهيةً وهل تستعيدُ القدمان الخطوات الضائعةَ وهل لا بأسَ إنه انتصافُ كلِّ شيءٍ لا يريمُ لا يرومُ خلسة من فضةٍ أو سوسنة من الشظايا الوامضةِ فهل أخرجُ الآن شاهراً رعبى فأكسرُ ماتيسَّر من أمانٍ عائليٍّ إلى رمالِ البحر عاريةً من المحرمات أضجعها وأدخل فيها باسم اللهِ مُرسيها أم أدسُّ أنفى في كل شيءٍ فلا أشم غير الاحتضار دونها التياع لاشراعٌ يعبر الآن وجه المياه الراكدةِ لا ذاراعٌ مشرعٌ قبضةً مضمومةٌ أو منفرجةٌ لا ضحكةٌ أو صرخةٌ أو أنةٌ أو نأمةٌ فلترحلى بدونى فأذنى متخمةٌ بالعواءِ الهاربِ من سراديب سحيقةٍ فأين أنتَ ياطرفة يانيرودا يا بوشكين يا سعدى يوسف يا بيتهوفين يا أصلان يا ريتسوس يا دستويفسكى يا تشايكوفسكى يا ماياكوفسكى يا رامبو يا منيف يا سميح يا جويا يا سيد درويش يا طه حسين وبيكاسو

ياتل الزعتر يا شاتيلا والبرج ويايارا يالوركا يا حيدر حيدر يا جيفارا يا مايكل انجلو تعالوا جميعاً بأسلحتكم المشهرةِ الماضيةِ في وضع الاستعدادِ والأيدي على الزنادِ معاً دفعةً واحدةً بلا رحمةٍ إنه خطُّ الدفاع الأخير. عن مالك الحزين وذكرياتِ بيت الموتى وسيمفونيةِ البطولةِ والشعر الجاهليِّ وشخص غير مرغوب فيه وغيمةٍ في بنطلون والأخضرِ بن يوسف وشرقِ المتوسط وجرنيكا وعُرس الدم ووليمةٍ لأعشاب البحر والسيمفونيةِ الرابعةِ ويوجين أونيجين وفصلٍ من الجحيم واقتحام سانت كلارا وبلادى بلادي خطُّ الدفاعِ الأخير الأخير

برهةٌ من حرير.
طلقةٌ من صباحٍ مطير.
طائرٌ فرَّ من شاطئٍ غامضٍ،
حطَّ فوق السرير.
فاذهبوا في السكون،
اذهبوا في الجنون،
اذهبوا في البكاء،
اذهبوا في النداء،
اذهبوا في ارتجالِ الفضاءِ المرير.
واذهبوا
برهةٌ من حرير.
واذهبوا
طلقةٌ من الدفاعِ الأخير.

واتركوا في المناخ المراوح بنتاً وبيتاً ومائدةً على الساحل الأقصى من القلب لا تستميلُ سواى اركضوا في البراح خِفافاً أنا قاعدٌ أحرسُ الغيمَ والشهوات الأليمةَ أمتطى الوقتَ ألعوبةً أو حماراً حروناً إلى قُبةٍ من سوادٍ فألقى غزالاً من الصمتِ غابة من ريش طاووس وشمساً تصنع القهوةَ للضيوف العابرين طيوراً من نحاس واستبرق وزبرجد لا تلوى على شيءٍ وأرى امرأة تصبُّ السِّرَّ في الفنجانِ تدعونى بلا صوتٍ فأرشفُ حتى أرانا على سريرٍ من العشب والأمنياتِ البليلةِ عاريين دونما اشتباهٍ تسألنى إن أتتك الريحُ عن يمينك فأين تجعل رأسك قلت عن يساري فإن أتتك عن يسارك قلت عن يميني فإن أتتك من كل مكان قلتُ هكذا وانسربتْ شموسٌ زرقاء وأرغفةٌ خضراء وأعيادٌ ونشيدٌ راياتٌ تخفقُ أصداءٌ ورنينٌ أشجارٌ تثمر أطفالاً وعناقيدَ ملونةً

وبحاراً وهديلٌ ينعقد سواراً ومياهٌ من ياقوتٍ وتوتٍ هل هو الصحوُ أم الصُّورُ أم أنه قالت بلا سؤالٍ الصمتَ سماءً من أسماك وعصافير وحناء مدًى من ندًى يا سيدةَ العالمين ما جرى لى قالت أنتَ لى فلن تبرحَ حتى ينقضى الأجلُ الباقى وضَمَّت ومضت بى حتى أوغلت فأطلقينى ولا تُطلقينى قالت وميضٌ غامضٌ وأمواجٌ بلا ضفافٍ نخلةٌ تعلو تمتدُّ وأسرابُ سحابٍ قُزحيٍّ حمحماتُ قطاراتُ آخر الليلِ صوتُ الناي يدنو زقزقاتُ مراودةٌ وأقمارٌ مرفرفةٌ وخيولٌ خيولٌ هل هو الصحوُ أم الصُّورُ أم أنه قلتُ بلا سؤالٍ الصمتَ يا سيدَ العالمين ماجرى لى قلتُ أنتِ لى فلن أبرحَ حتى أنقضي وتنقضين متى ننقضي قلتُ بعد حينٍ حينَ ينقضي القضاءُ ففرت بى إلى فرارٍ بلا قرارٍ قاعدٌ لا أبرحُ الوادى كصخرةٍ في الماءَ كالماءَ في السماءَ كالسماء في إناءٍ كالاناءِ في النداءِ كالنداء في الجسد أحَدٌ أحد إنها آيتى استبانت لى أخيراً فافرنقعوا عنى فعلّى أعبر الوقتَ العصيبَ دون تجربةٍ تعري سوأتى على النيام يُمعنون فأنكسرُ إلى سراب وبابٍ موصدٍ أبداً بوجهِ مايعنُّ لى ولا يعنُّ فافرنقعوا قليلاً حتى أكور الزمنَ وأقذفه سرّاً إلى سرداب منسى به صرخاتُ الطفولةِ أصده وأرمى المفتاحَ في المحيطِ سِراً ذائعاً بلا افتعالٍ بعدَ أن فرت إلى فرارٍ بلا قرارٍ مفردٌ أحصى خساراتي بلا يأسٍ في خساراتٍ جديدةٍ تملأ المساحات الخاليةَ وتمنح شايَ منتصفِ الليلِ نكهةَ أخرى مفارقةً وتمنحنى زاداً جديداً للحريق والطريقِ والغناءِ التفعيليِّ الكظيم

خابَ مسعاى الأليم.
ليس لى من برهةٍ من فضةٍ،
أو فضةٍ من مستحيلٍ لا يريم.
ليسٍ لى.
صوتٌ على صخرٍ،
صراخٌ في الصباحِ الصَّحو،
صمتٌ موصدٌ في فاصلٍ لاَ ينتهى،
ماءٌ على وقتٍ،
ووقتٌ دونَ ماءٍ من حميم.
ليس لى.
نائمٌ في بيضةِ الرخِّ المعادى،
أحتسي كوباً من الغيظ،
انتظاراً غامضاً للرعشةِ الأولى
من اليأس المقيم.

حالةً محلولةً
من مستحيلٍ أو سديم.

لا توقظونى إنه التعبُ الترابىُّ انتظرونى على القارعةِ الخاليةِ إلى أن أنفلتَ من القوسِ تفاحةً حامضةً أو نجمةً مجهضةً أو عواءً زنيماً فلا توقظونى دعوني أرتب نفسى فلا أستديرُ إلى وسوساتٍ تجىء من الساحلِ الأقصى غيوماً من طيورٍ من حديدٍ تنقر القلبَ وئيداً فلا تكتفى فأمضى إلى شياطينى تعالواها هنا وسطَ الدائرةِ استعدوا للفقرة التاليةِ معاً بلا نظامٍ مع صوتِ الصفارةِ أين الصفارةُ فتشوا جيوبكم جميعاً أين راحت جيوبى والقلبُ خاوٍ فأين راحت أين أين اذهبوا هل من مدًى من ندًى وسكينةٍ اذهبوا إلى أن أعثر عليها قمراً يتيماً أو نجمةً ضالةً فأخفيها بجيبى المثقوب لا تضيعُ لا أضيعُ حفنةً من شظايا وانحناءاتٍ ليس لى ليس لى زمنٌ وياقوتةٌ حمراء أو خضراء أداعبُها بلا مللٍ لئيمٍ في الظهيرةِ فابحثوا عنها معى فنقطفها غزالةً زرقاء من تعبٍ خرافىٍّ وأقحوانٍ فاجعٍ مفاجىء حين تخلعُ ثوبها الفضيَّ تعدو على صفحةِ الماءِ دونَها وراء فياسيدة الانكسارِ المضىءِ ما آيتكِ آيتى أن ترانى كما ترانى ولا أراكَ كما أراكَ فاكتملى اليومَ لى لا يومَ لكَ ولى كلُّ يومٍ وتعدو على الماء توغلُ فأضيف خسارةً زرقاءَ إلى رصيدي والصدي صيفٌ جميلٌ دونَها وعدٍ رصيفٌ صاخبٌ بالسعار والعسس البذىء خسارةً أخرى وأخرى دون يأسٍ أو شعاراتٍ من الكتبِ القديمةِ أو بنفسج يميلُ للسوادِ وردةً من الدخانِ والصهيلِ تطفو في دمِ الجنونِ وردةً من السهادِ والرحيلِ في اتجاهٍ عموديٍّ بلا معنى مجازي فهل يكون لى أن أسمّى الأفقَ ثوباً ضيقاً والكتابةَ ورطةً والدولةَ سيركاً من الحواةِ والقتلةِ والانتخابات ملهاةً والسكونَ سكيناً والجرائدَ جيشاً من الداعراتِ والندوات فنجاناً فاتراً من الخواءِ لى أن أسمّى الليلَ ترياقاً أليفاً والنهارَ مفازةً والشعرَ شركاً شائكاً والمقاهى غابةً من التعب والنميمةِ والمآذنَ حراباً سامةً حتى مطلعِ الفجرِ هكذا لم يعد في القلبِ متسعٌ لأشلاءٍ تنزُّ الحزنَ والزرنيخَ والذكرى تئن بلا انقطاعٍ من الجوعِ إلى طيورٍ فرتْ من قبضتى في المساءِ الساحلىِّ بلا رجوعٍ فافسحوا لى برهةً حتى أنامَ الدهرَ أو بعضاً فوقتى حجرٌ على الرقبةِ أو سيفٌ على الضوءِ القرير

فافسحوا لى برهةً،
أبنى بها بيتى الأخير.
ريشةٌ منِ طائرِ الرُّخ الأليفِ،
وصولجانٌ من صدى الصمتِ الوريفِ،
وقبضةٌ من انتصافِ الوقتِ،

أو وقتٌ من انتصافِ الهجير.
إنها دينونتى الأولى،
فلدونى الماءُ والسفنُ المشيمةُ،
وانكسارى فوق سنّ السوسنِ السرىِّ،
سرباً من سحابِ الانتحارِ المُرِّ،
والوعدِ المطير.
فلتفسحوا لى برهةً،
ألهو بها هوناً،
وأتلو رقيتى أو صرختى الفجعى،
وأمضى نحو بيتى الأخير.

إنه الموعدُ المناسبُ الآن فهل تأخرتُ قليلًا أم فات الأوانُ فما حيلتى وطائرُ النسيانِ واقفٌ في الحلقِ لقمةً ضالةً شوكةً شهباءَ لا بأس أو فرق بين موعدٍ وموعدٍ لا يحينُ فليس لى غير انكسارِ سوسنتى وانتحارى يومياً بلا هوادةٍ ليس لى غير الخساراتِ المريبةِ والحصارِ الساحلىِّ فابتعدوا كثيرا كى أُلملمَ نفسىَ الشعثاءَ نسبياً وأنسى سقطتى وألم زادى للذهابِ إلى الغيابِ افرنقعوا حتى تحين لكم وصاياى الأخيرةُ عسلًا به سم زعافٌ دون ترياقٍ وسماً ناجعاً بلا خلاصٍ إنه الموعدُ المناسبُ لى لا وسوساتٌ أو هسيسٌ أو ضجيجٌ أو عجيج موعدٌ بلا وعدٍ ووعدٌ دون ميعادٍ دعونى علّني أنام قليلًا من الوردِ والنسيانِ فنلتقى على حافةِ الجرفِ نرتجلُ الرقصةَ الأخيرةَ نفتعلُ النسيانَ لحظةً من الفراغِ المراوغ الدائرى ونقفز.

القاهرة

● نُشر الجزء الأول من «إشراقات» بمجلة «كلمات» العدد السابع (١٩٨٦)، ثم صدر ديوانا مستقلا بالقاهرة في يناير ١٩٨٧، مع دراسة عن التجربة كتبها إدوار الخراط.

أقول وأنسى

علي الشرقاوي

● رواية ورقة بن سهل

بينما كنــتُ
على اللفـظة مستلقٍ كلون الأسئله، قارئـاً أعمدة الأفق الذي يرتاح كالنورس في الصوت. رأيتَ الضوء مجروحا بأحلام العصافير وصمت الموج مبحوحاً يزيح الأرق البنى عن وردة عينيه، عن الريش الذي نتفّه الوجدُ. فمي قاربَ صيدٍ ضيّعَ النقطة. جزرٌ والرصاصيُ قميصُ الكونِ. مستلقٍ كأنى قمرٌ منطفىءٌ فيَّ. لماذا أقرأ الافق ولا يقرأني؟.

● ورقة بن سهل

مهمومٌ بكتابة رائحة الاشهل. يعرف ان العاشق يقدر أن يرفعَ عروة هذه الارض ولا يقدر أن يحملَ سره. فيبوح بأمره. للموجة. يرسمُ في صدر الحائط عشاً مبلولاً بنهاراتٍ في طور ولادتها. علمني لغةً لم أتقنها وأتاني بالقلم المنزوع من البني وعلّمني كيف يحنُّ الصيفُ وأي بلادٍ ترتكبُ الموالَ. ولكن بعد خروج القطرات الاولى قال الحائطُ للحائطِ: أن أخانا المطرى ترك الموج السرى/ تحوّل مثل أبيهِ رصيدا لا يعرف ألا وسَخ المصرفْ.

ليس ماضٍ
وما كان مستَقبلًا
أنه حركات الصهيل مشتْ في الهواء
كقافلةٍ في الثواني
اذا تعَبَتْ في الركيض مرايا الخلايا رماها
وطهّرها بحوار البهاراتَ والزنجبيل
يدحّى وجوهَ الغرابةِ
قولًا يقولُ:
مياهُ الكتابةِ لا تتكررُ.
ما كان منفعلًا
يتقصى جذور اليباس
ويهجرُ حمى التفرسّ
محترفاً
شهوة الأفتراس.

● غيث بن اليراعة

والنفسُ مائيةٌ

كعذاري دخلن الترحّقَ. هل عزفَ الغيثُ طينتهن الجريئة. ما قال: ليت دمى وتراً. قال: أن الصغير ضرير الملاحم / ناعورة الفعلِ. قال: وكلمت أمي جنيناً. فتحتُ عواصمها بالغموض رضعتُ خلاصةَ من جاء بعدى وخضعتُ هبوبَ الشوارع في الخامسة.

كنتُ وحدي

ولم تكن الارضُ. وحدي ولم يكن الغيمُ. وحدي أصوغ وأهذي. أقولُ وأنسى. أرى تعباً يرتدي اللهجة البدوية. يخلعُ خطوتهُ في دمي. عرقٌ عاطلٌ

شفتي. لغتي جثةٌ . كنت وحدي أرىٰ سمكاً في دم الناس يلغو وبحراً يشارك جوافةً رقصها وأرىٰ العربات تهندسُ جبانةً للعصافير. وحدى أراه . أرى حجراً يتفجَّر في أعين الواقفين على ساحلٍ من زجاجٍ وغازات . كانت حشودُ العصافير تغمسُ في الدمع سجّيلها ، تقترفُ العرباتُ . يطالعنا الطفلُ محتشداً في الوجوه الصغيرة وحدي. نعم كنتُ وحدي. كأني شربت الزمان .

● ضياع

خيمتى جلــدى
وأمشي في دمي
أمشي ولا يأتي مكان
فلماذا
كلما أصطاد من فيروز أحلامىَ شيئاً
يشبهُ النقطة
القىٰ شفتي شوكاً
وروحي زعفران؟ .
خيمتي مائي ونعشي مهرجان
فلماذا
ولماذا
ولماذا
كلما أذهبُ في العمر
يموتُ اليوُم في صدرى وينسلُ الزمان؟ .

غنائم السيرك

محمد تركي النصّار

- ١ -

عنـد البخـار ظلَّ المهنـدس يصغي لرنـين فريسة اوشكت على مغادرة هواء سريع الزوال. [اسود، قال احدهم] وتجمهرت طيور على كتف المهندس تتحدث عن فرس أحـدٍ يعـدد الشرفـات قبيـل الصيف فيسمّيـه الريش ـ وكان شقيق الأحد ـ عمى الشرفات، ويقول العبد: انه بخار الفريسة.

- ٢ -

حمامة على طرف النصل تجرّد النهرَ من البساتين وتتكىء على حبل يسقط من السماء في نهاية المستنقع قرب الساعة الماكرة حتىٰ يطير النحل ليلدغ الشحوب وبعدها يُبكي الرسولُ الشاعرَ قرب الآت الاجوبة الناقصة وغنائم السيرك.

- ٣ -

امرأة تطلق احد عشر طائراً ثم تعود فتصفُ طفيليات الرماد وحيوانات النسيان وستأتي على وصف ما يتبقىٰ غرباً وقبل ذلك اطوي الأرض المخربّة وشبكة السنوات اللازمة لكي تقول السلالة: الانتظار أحدُ يراقبُ اثنين يقتتلان في الوادي وأيضاً انثىٰ تحرّك السلاسلَ وتحرق شوك الملائكة، والسهرُ يستلقي على ظل أحد الصلبان، والعجلات تحمل نجمة حمراء في كتاب أسود وتعطي سَقْط الضجيج لأحد يتبعنا ليوحي ان الذهب والحجر الأسود والنفط اشقاءُ ليس بعيداً عن الفة الشتاء وآلات البشر أيضاً.

- ٤ -

طيور الجمر خارج الساعات والقمرُ نكهةُ شخص مات وكان من الغنائم ووجدوه مع

الـذهب المودع عند الحراس الزنوج لايساويان شيئاً والآّ لماذا ادعى طائر البحر ان الضيف العجول كانْ يخطّىء السكان قرب الألق الذي يشتم أسلحته ويزوغ خارج اللحظة اليتيمة .

- ٥ -

وحيدُ ولا يشبه هؤلاء فهم هنا وهو عارٍ تهذي حكمتهُ ويشرد في الطبقات العميقة حيث تتكلم المياهُ ولاتخونُ الاجنحةُ وترصدُ البهجةُ الأرضَ وهي تكذُبُ وتراقب المساءَ حيث يحترقُ في أبـديـة الالم إذ يدعي أحـد البغال انه اكتشف قرب النسيج الأخضر قبعة المهنـدس وفنجان القهوة الذي تركه والسوط الدهني الناعم، والافعىٰ تلدغ الجياد الرشيقة التي يلمحها البحرُ فيقصُ ما جرىٰ ويفسره بما يشبه الباب لأن هناك رجلاً شرساً يشتدُّ عذوبةً فيرّق خارج الأجراس العارية حيث يبكي القمر وتعلو موسيقىٰ أجنحة فوق صخرةٍ تلوح على افق المدينة مدهونة بظل الشبح .

- ٦ -

هل مات لأننا نقرن الغناء بجثة أحد هؤلاء كناية عن موسيقىٰ سوداء تصعدُ مع حفيف الهاوية ونتذوق جمال افقها إذ لاتمسسه اليد لأنه لايذبلُ والصرخة عروة تسافرُ على أجنحة الخردل في جوهر أبيض يفرح قرب سحابة تدّخن في أبط انثىٰ تغسل فخذيها أمام التماثيل المشبوهة في حي الشحاذين، وأيدي لاعبي النَرْد الساهرين تمزّق خزانة الضباب الملقاة على السلم إذ يتكوّم اللهب والأزهار السرية تتدّثرُ باحثة عن سؤال بين الدوائر، والعميان يتسلّون بمآثر ورقة صبورة خلف الساعات التي تهدهد حيوانات سوداً تربيها العائلة لكي تفهم الاسطورة .

- ٧ -

اليد التي تشكّك تعيش خارج الحلقة الساكنة والمياه تستسلم لمرض النار وطواويس السقف تسلي مَنْ لم يحضر وقد كان لوقت قصيرٍ واقفاً بين النباتات والخراف الصفر التي تلتصق بالمجرىٰ، والحمار يقود المجنون فيصرخُ احدُ أنه الزمن والشاهدُ يصرُّ على انه الكرسي مع ان المشهد يتكرّر وتماثيل العقارب والأشجار لاتتأثر بفتوة المطر لأن المسافة بين العّكاز والطيور هي الوميض المذبوح على رفّ السماء حين تزدادُ حقداً فنخرج من مصنع الزهور لنتفقّد حرارة شجرة على فضاء يغطّ في سرير .

- ٨ -

طبائع الفراغ بلدٌ يدّخرُ ضبابة لاحفاده خارج الفصول إذ ذبح اللصوص خراف الأمير فسالت الدماء وتلّطخت ثياب الارامل والمفاتيح أيضاً والرملُ ابتكر الابواقَ والمهرّجُ يقود الحمير ويعود إلى البئر ولكنهم اختطفوه حتىٰ انبثق الغبار مع الهاوية ليتحدث بين النوارس والأرامل عن الذئب الذي يطارده الكهنة والذكريات وهو يبكي الديكة حيث الفجرُ يتلقّف الطيور، والمهندسُ وحيداً عند البخار يحصي شكوك التماثيل التي تنسى ما يُرّتبُ في الخفاء.

- ٩ -

السهمُ يجتاز شجرة الكافور اكثر براءةً من صهر مَنْ القوه في البئر حتى بكته البساتين واوشك على الانبعاث من الجحر الذي يُفزع الافعىٰ وتقطنه الطيور المذهبة والاسفار كذلك ويعود نسبه الى [حامد] في الضياع واكثر براءةً من الافق في عدم تعلّقه بشيء وبجذبه السماء والارض مخدوعين ذليلين يجرّان سلاسل النار وما نسيه الحمامُ من الطوفان حيث تصمت امام الوثن جسور كثيرة تستغرق حياة المهرج الغريب كلّها.

١٠

خاتم الموتىٰ ينزلق بين المياه والفضيحة والانثىٰ خدعتْ الاساليب كلها ولها عينان ماكرتان تنطويان علىٰ غراب والبرج وحيد يلمع تحت المطر، شتاء مريب ومآذن تتحطم داخل لذة السواد والفكرة تبكي الطبول بين المخدرات باحثة عن مخلفات تاجر البجع الذي مات وحيداً وانزلقت خواتمه بين المياه حين خدعت الاساليب كلها فأطلقت الانثىٰ من عينيها غراباً ومطراً من طبول السواد.

١١

سواد الفجر يتسول منذ خمسة اعوام مع اشخاص ثانويين في الارصفة حيث نثر مربي العاصفة الاوراق السرية وحطام كائنات البحر، سواد يبّطن المركب فيفضحه سعال البحارة ولكن الوحوش تتذمر بين الاوراق السرية ولا أحدَ سوىٰ ريح يراقبها رجل حين ترسل كائنات اللهب الرسائل لغريب فلكي يستدرج اللسان الىٰ الصَدَفة لتكون في المكان الشاغر من الذاكرة اذ ينصت المستمعون ويشهدون ما يُرّتب من وقائع لصيد الوحوش والرياح.

نعاس يصغي لغزال يُذبحُ فوق الحصير بأمرة جارية الأمير حفيد الظل قرب الوكر بين ثلاثة حكماء يطنبون في الحديث عما يجري وراء المياه ونوايا الذي ارشد التجار للتعلق بجارية الأمير لأنهم سيقتتلون وكانوا على وشك البوح بمقاصدهم ولكن صوتاً من خلف الوكر ناداهم لمراقبة عيون الحكماء الثلاثة فقال أحدُهم:

جهة ستحلّ في النهار وثاق المهاجر وقال ثانٍ: انه يصدرُ عن الهوى لأنه لم ير في الكتاب الاصفر صورة الجدي ولا السكين الصالحة لتقسيم سؤال يتيم بين الحكماء الثلاثة ومَنْ حضر من التجار ثم ان الجارية التي تلاطف الحمام بمنديلها منهمكة بما يجري فوق الحصير،

ارأيت، انهم يسرقون البئر بكلِّ مافيه من الدم ويلقون الذهب وما تبقى من البساتين والضباب فيه وينتحرون اخيراً فيعلّق أحد المجانين مراياهم الماكرة فوق حبل الغسيل.

١٣

لاعبو النَردْ ومهرّجو السيرك يتحدّثون عن مجدهم الذي افتضح بين منديل الجارية ودم الغزال.

١٤

[مشــاعل تُسمّر فوق ظهر أحد الثيران البيض لتسلية طفلة معتوهة عثروا عليها في فسحة السوق التي تؤدي الى نهر المدينة]

قال ذلك، فتراجعت الى اعماق الورقه محدّقاً في خريف كفى التي يتصاعد منها الدخان وتشبه الجمرَ وتحلم فترى مرآة أحدَ المجانين اذ اوصلته الى هناك حيث هنا أحد مخلفاته - الطفلة المعتوهة لوهلة واحدة كانت تشبه البحَر وبعد ذلك أجلسوها قرب أحد الثيران البيض فارتبكت احدىٰ الجميلات واظن انها زوجة الكهل الشبق الذي عادة ما يوضّح المشهد للسياح ويتكرر في الاماكن التي يتحدث عنها الرواة كثيراً هذه الايام.

١٥

الراوي يصغي الى خريف الامهات، هديلٌ في الغرف المظلمة ومرآة خرساء حطمتها

احدىٰ العاريات بشعرها الذي يشبه بريد الوميض ويُتحَدث عنه فوق السطوح التي تطلّ عادة بعطر يستخرج من النار الممزوجة بهواء الجزُر وما يتخلّف من المطر فوق ساق المرأة التي تحبُّ شرب القهوة وتقول: ثمة طيورٌ علىٰ شجرة فاترة تتركني وحيدة.

١٦

الفزعون أيضاً خلف سياج الشمس والذئبُ في قعر البئر فماشأنُ الامهات بالهديل الـذي يفضح شفرة الراوي اذ ان المرآة المحطمة تطرد البيت وسياج الذئاب وشعر العارية التي تعدد السطوح لتقول: [نعاس يصغي لغزالٍ مذبوح عند الفجر فوق الحصير]

«هـائـلٌ وعظيم جداً» ـ قال رجلٌ ماجنٌ كان يحملُ راية ـ ولكن طريقة الطيور في التحـدث عن ثرثـرة الأمـير ستعود على هذه الاوراق بالفضيحة لأن الراوي طلب اسكات لاعب النَردْ قبيل حلول الفجر.

١٧

فرسان يجزمون ان هذا الصغير الآتي يزنُ العشب ويشبه هواء الفتيات بين الغصون وجَلَدِ نباحِ الكلاب البارد حيث تتهكم اللذة ويحترق الشمع النادر.
نكهة عمرُها ثماني سنوات تأسرُ هذا الشتاء الاسود مع الجذور المريضة في القفص الواسع.

١٨

يقول السيد المحرجُ دائماً: في جهة ما ستحتفلُ الفتيات الصغيرات بحيواناتنا الىٰ أقصىٰ حد ومؤرخو المنحدرات، اصحاب الارادات القوية سيفزعون طيورنا وسيتهجّون اقنعتهم ويتهمون ذكرياتنا كلّها بالفساد وأصيافهُم ستدخن وسط ما يحرق عادة من النفايات والارقام في البقعة التي يتم فيها سداد الديون وعقد المراهنات والتلذذ بالاريج المسكر بين جداول الحساب وتأملات الحداد ونوايا المجد وابهة لاعبي النرد.

١٩

لا البواب الذي استدرج المتسللين الى السطح حيث يدّخن الخزان ولا البنت العارية التي تتحدث عن النفط مشيرة الى أحد المعتوهين الذي يبيع النباتات السامة ولا عالم الرياضيات الذي يقول ان هذه الديدان الصفر فوق الباب تمكن معالجتها بمعادلات

رياضيـة ويعقد مقارنات بين الريح والقشور، كلُّ هؤلاء غير قادرين على هجرها بالـرغم من غربتهم حين يتحدثون عن الطرق الفاتنة والنساء الثملات والشياطين البيض التي تحرس هذه المملكة وتتجول بين اشجارها المذهبة التي لا تحترق بالنفط ولا بمؤامـرات العـطار مع عالم الرياضيات الذي يتحدث بنبرةٍ آليةٍ عن البّواب معدّداً صفات المملكة باصابعه ومشيراً الى رائحة قش يحترق فوق احد السطوح.

بغداد

أناشيد الى أورنينا

لَيّانه بدر

النشيد الأول :

سيحملني الياسمين إلى صدر أمي. فأهتك ثوب النوايا، وأرتق موج العيون، وأنظمها لآلىء للكنعانيين القدامى.

سأفتش عن نبع الأمسيات، وأقرأ تموجات كفي، وأعرف أنني لن أضيع في الطرقات وحدي، وان الياسمين وحده سيأخذني إلى صدر أمي.

سأذهب إلى «اورنينا»، أفتش عن سر الإبتسامة الغامضة، عن جهل الليالي القادمة، عن جنون الحياة الذي وعدت به نفسي. عن رجال يهبطون من مراسي الغيم، ونساء يتحدرن من رخام القمر. عن تميمة، خرزة زرقاء أثقب فيها عين نفسي التي تغبطني على حبك. عن دموع في بئر قلبي. ياسمينة تظلل خطواتي، تنثر الطل لآلىء بين قدمي.

عن مدينة ذات أسوار هدمتها «راحاب» بيديها
الصخرتين.

أريحا. خيمة راع في قباب السموات. جواهر ضوء في بلور الجسد. صهيل يطأ الروح. سقوف من الآجر العجيب. صخور تنبت ليموناً في الليالي المقمرة. نهر يعمد كعب غزال. حزمة نار في مجرى السنديان. يمامات تفرش ريشاتها علي. تقطف شمع الهواء، وتبذره أرجواناً على شفتي المساء.

أريحا. مدينة من قضمات النرجس والطين. من تثاؤبات الغور. تتكيء على «كتف الواد». على سيل يهدر جاثياً، ملبداً بالغرين والجير. مياه أسنة رياح غازية. إندلاع نغم موجي. عواء ذئب، فحيح تنين، وحمحمة غيلان. مسراه دغل وملح. سيل ينقضّ، ينفض الإنس عن بردعتـه. يرميني على جريد نخلة، على قوس لعبة ينطها الأولاد الحفاة. يوثقني إلى عامود نار صاعد إلى سماوات تسع، وعشر كلمات. يتركني أمـام عريشة «المجنونة» بعينها الحادة مثل نسر أعيته طرائد البر، ومسالك الفلوات. ينساني قرب «وزال» ادعى إنه شعاع شمس ضل طريقه إلى السمت. يهدني بسيوف «القرِّيص»، لذعة «الحميضة»، وآهات «الاقحوان». يربطني بخيط فولاذي إلى شراع من أيام البحر، إلى خطوات تقفز من المركب الراقص في الغمر. يعيد لي نظرة قرنفلة غادرتها، فأوقفتني إلى سياج الحلم.

* * *

النشيد الثاني :

أورنينا ـ
أي حب وعدت به نفسي، وأية مجاديف حملتني إليك؟
أية شمسيات ضوء، قناديل عشب، واعتدال في تقاويم الفصول؟
أية أمنيات أضاعتني، وأية خطوات جحيمية تجلّت في ساقيّ؟
أية رمال أسقطت شراشف الموج عن جسدي، كاشفة عريه الأزلي؟

أيـة أطواف حملتني إلى أشجار ساحاتك، أفراس رغباتك، ضفاف أوهامك، وأنوار احتفالاتك بفوانيس البروق؟

إيه اورنينا ـ متى ينتهي الزمن فأستعيد قلبي؟
متى أصير الغمام على قوس المساء فأحيا؟
متى تخسر أشواق البحر عن ردن جسدي؟
ومتى أذهب إلى «أريحا»، لا ينجرح طريقي ولا يلتوي كاحلي؟
ومتى؟ يأخذني الياسمين إلى حضن أمي؟

النشيد الثالث :

أورنينا ـ

إني أتذكرك في أوتار العود، وفي إنسياب الزمن على حلقات أساوري. في كحل عينيك المتسعتين دهشة، وأنتِ تُستعادين كذكرى صيفية حارقة على أطراف دمشق العتيقة.

المغنية في معبد «عشتارت» النجوم تهرب منها، الأقمار تحلق فوق رأسها. تمد كفيها، فتتساقط وخزات خضراء من أشواك المطر. لا تلتقطها، كما لا ألتقط هذا اللدق الهمجي في دمي، هذه الشهوة العمياء في مساماتي، وانتشار نجمة الصبح في مسرى صباحي. إنه التوت البري يشرئب في داخلي، يخلق شموساً ذات أظافر، وأقماراً هوجاء تسقط على جبيني. ولا أحد، لا أحد يخلصني من أجمة الابر ومن دغل الأشواك البلورية. لا أحد. لا شيء. لا معدن ينهض في شمس أعضائي يحيلها إلى فاكهة ياقوت وجناح بنفسج، ماسات ليل في شهوة البرق وهذيان الجنون.

الخنجر وراء ظهري
التميمة في عنقي

و «اورنينا» على قدمين من جص، تحرك ساقيها المتجمدتين، تمد يدها، ترفع أنشوطة ثوبها المجعد، وتنحني لتصحب الرقص بالغناء.

أما أنا الزنجية التي تغني بصوتها المبحوح
فمن يقتلني هنا؟
ومن يقتلني هناك؟

* * * *

النشيد الرابع :

زهر من الفتنة يوشم أعضائي
موج من تنهدات المياه
وهج من سور بابل
من بقايا الجمر في روح الاقحوان.

الأيام :

لحاء في جذور كفي. عباءات من الطحلب الشمسي. توق، حفنة بخور وسنديان.

المكان :

أرجوحة الغناء البحري على صخر الحكايا. دقة الكعب في دلعونا النيازك. حزمة مسك، ومر، ولبان.

نحن :

نحن أقوام البحر. مدماك الحجر. طوائف من الظل، طرائق للغناء وطرفة الضجر.

نحن . . . زنابق الضوء. نقوش السلام. ريحانة المستحيل. أقوام من الموج، لألاء البصر.

إيه اورنينا . . . قتلت دوري النجوم. ذبحت طير الكلام، فانطوى وجه البحر، وغاب في بيادر الغمام.

نحن : إستغاثة نورس يحط على بيارق الظلام.

* * * * *

النشيد الخامس :

حبيبي عنقود عسل
حبيبي ضمة تأخذني إلى جنة عناق
حبيبي جنون قمري
لا يكتمل ،
لا يتصل ،
لا يمتد عرقاً من الفل والياسمين
على ذراع الرياح.

الفراق أن تقتلني يا حبيبي
التميمة على عنقي
والخنجر وراء ظهري

أموت وأحيا على حبك يا حبيبي
على نثرات زنابق الفجر
تنبتها دموعي.
سأحيا وأحيا على مرايا الموج
تعكس شظايا ضوء أخير
من بقايا النجوم.
سأركض حافية على شوك المنايا
سأبكي على أشواق الصبايا
لأنك يا حبيبي .... حبيبي.

سألملم طيور الفجر ومزهريات
عشاق الياسمين ،
سأرمي شمعدان قلبي
على حمم الراكين.
سأفلق النبوءة رمانة ذاهلة
تطوي مواقع الفضة
في بريق النيازك والسيوف.
أن تنبذ دمي ،
وتعطي للفقاقيع صوتي ،
أن تمحو الموج عن ردائي الشمسي
وأن تضع السلاسل في يدي ....
أن تقتلني !!
لأنك يا حبيبي .... حبيبي.

* * * *

النشيد السادس :

وسأعطيك نفسي يا بدعة الروح،
أكسر الصولجان اللؤلؤي.
أتخلى عن تاجي إلى سلالة البحر.

فماذا لدي غير عطايا حبك :
خفقات فراشات ،
وأجنحة شهوات .
خمائل أمنيات ، وبرقوق الأسائل .
توت البنفسج في مروج الشمس .
جدائل الضوء في أطوار الشفق .
وماذا لدي غير وقع أقدامي ،
وخلاخيل روحي الحافية؟
وماذا لدي غير حلم أتعقبه
أتشمم خطاه مثل كلب مدرب؟

وماذا لدي سوى ياسمينة
تأخذني إلى صدر أمي ،
وإلى سر المدينة؟

تونس

أشخاص وأماكن :

- اورنينا : المغنية الكبرى في امبراطورية ماري في الألف الثالث قبل الميلاد .
- راحاب : الخائنة التي سلمت مدينة أريحا إلى يشوع بن نون .
- كتف الواد : أحد الأمكنة في مدينة أريحا .
- المجنونة ، الوزال ، القريص ، الحمضية : نباتات تنمو في الغور .

نحو الكهوف، مطعوناً بالظلام

عادل خزام

لا أعرف الدخان وقت يهدأ من يكون
وهكذا
لا تمرّ ناحيتي جبالٌ
ولا تزال ناصية في الشرق بعيدة
اكلّمها
فلا يستقيم لي فلكٌ
ولا يقذفني الليل بالقلق الذريع
فيا كائنات الوقت
صلّي وأمنحيني ثلاثة كنوز
إنني، ورغم فمي . . . نطقتُ
ومازَال بقربي حجر
أقذفه
في بحيرات الكلام

كنت أداعب غاياتي فأحْترقتْ
هل داخلي سيفان كي أخدعني
وهل من حدٍ إلى حدٍ . . . . حدودي؟
لازلت أحمل قلبين
وأوزّع إنقسامات تفّردي للمواقع

متبوعا بعصاة الليل
وشاة التمنّي

هذا القلب عين تائهة
تجذب الحلم من برزخ الوقت
هذه الخدوش على الحلم
وهذه المفاتيح، والعذارىٰ، وخاصرتي
دوائرٌ .. لا تدور
دائماً يخاصمني إنعتاقي
فهيّا
منْ سَيَشِي النعامة كي تهرب
عن رجل ملطخ بوسخ الوقت
أورجل يهرّب النصائح من جيوب خيانته

حبيبتي ...
تزاحمت بركات جسمك ليلتين
فلا تصيري مدارات إنفتاح
أحبّك
وأخاف يغلقك الصهيل!
أنظري
حين تقترب المسافة من يدي أهربُ
مندفعاً بدسائس أحلامي
لا أدري في أي نور سأختفي

تختضين..
ويجفّ العمر
ولا أتَعّرىٰ من قميص الجلد
ولا تاج الخرافة

ماهذا الذي ينفخ في دمي؟

هذه وردة
ووجهي طلسم الزوّار
وأمّي لاجناح

هل أختم ميقات مرارتنا بعسس
وأفارق الحضور
أم أندفع
مبتدأً بقوة المجد
ولا أنتهي؟

كانوا أربعة
أمي
والوقت
وأسرارها

ماالذي يزجّ برقبتي في الحلم؟
أحياناً أسقط
محمولاً من الأرض وهي تطير
ومكرهاً بالجاذبيّة
وأحياناً
يُطردني العيد إلى كل الجهات . . .
هذه الأرض انبلجت
متىٰ تنبلج الجمجمة؟
قل لي
ياواهب أدخنتي السحر
ماذا لو طرأ النصف الفضيّ على كتفي
ماذا لوصرت نقيض الطير
وصار جناح
؟
إني أحلامٌ ومقصّ

في كل الغرفة ألقاني
وأجوبُ
إقتربنا
قبّلت الضوء وقبّلني
كان الليل بناء
والهزيع فضاءً لا يذوب

لا أعرف الدخان وقت يهدأ من يكون
لاحترت ملتحماً بدم
ولا مياهٍ من عيون كرامتي
يعذبني التوحّد
وأنقش في مسام الليل أضوائي
كأن عشرين بوقاً فمي
كأنما نافذة على المياه أميّـــتي
منذ أحتوتني الجهات
فرشت الأرض بزيّ العابرين
ثم أدركتُ العدم
ستأخذني الشواهد لا ندهاشات محققه
لا لأستفيق من صيف العصافير التي ستموت
هاهي مهرة الجموح

تنفرط
وتأخذها الأشكال إلى قوس المصلين لتنفرط
لهذا
سأنخر من أعضائي تسعةً
لأبجلّ سري الممسوح بالشرق الكبير
هل طالت في المغيب شرارتكم؟
- نعم
إذن دعوني أناسب موقعي
وأرمي باتجاهات الحريق

أشيائي النخرة

والآن
كلما نسخت دمي إرتداني ليلهُ
جاعلاً من أفواهي لحناً
ومن براءتي الخلود
لا لكي تتعطش أوردةً في الماء
ولا لينقش إصبعي في الريح تعويذةً لصباه

كل ليله
يكلمني فصيح ملاجئي
داعياً روحي عند عودتها للتخلّف

الكؤوس ثم الشرايين
ملأى بسديم واعدٍ وحنان
ما غابت نجمةُ الحب بعد
ولا أستفاق هروبي من دوائره الحرّة .
للجهات فقط
أكسو رذاذ أوطاني كلها بشرايين المغيب
ثم أقذف الألوان كي ترسم فوقي
نافورة الرحمة

عصياً دمها الرحمة
ومفاتيح سرّي

ماذا لو انكسرت فضاءات الرحيل
وعشعشت قربها سبلاً تلينُ مع المدِّ؟
هذه السواحل
مدٌ لشبق الكلام
وركناً لانتحار الركض

في الخليج
مازال القمر ينسج ضوءه ليناً
كي يعذب الهواء بعصمته الخفيّة
لا لونَ للسماء
ولا زيّ سوىٰ البحر الذي
يكسو دمار الرافعين على السفن
كفن الهواء

في الخليج . . . أنا الماء
جارحاً في ملاطفة الفرقىٰ
جارحاً وعميقاً كالكلام
يسوّرني الصباح بالمدن الجديدة
لتضيع شمسي في جلال المكان

للخليج تاريخ أصادفه يخنق نجمتين
تاركاً القمر يرعىٰ إحتفالات العذاب
قنّاصون قومي
يمنحنا البرق جمالاً من الرعبِ
فلا نقيس مدىً
ولا نترك طفلنا يلهو بتاريخه الصغير
فيا ماء الوقت
من اعطاك صلابةً مرنه؟
ومن كان يغلغل اعضاءك في المكان؟
كم سال بصري
على جذورٍ تخصّ حضوري بشواهدها
وقرب الرملَ
كانت تمرّ جهاتي رطبةً في الريح
تقذف لي مسافات وطرقاً
لا لأمشي
لكنني

فرادىٰ كنت أجمع الأكياس التي من جلد أحبابي
فيا أيها النور
جرّب حلمك الآتي
هيىء بناتك لامتصاص الروح
وللبكاء على الضاحكين من دمٍ مضيء
أنظر
فتحت الوردة أسرارها
فأخضرّ جذع القلب
وتنامت ناحيتي جهتين من برزخٍ وحريرٍ مستحيل

موعوداً باستراحة قلبي في العدم
هذا الذي تنحته الأسرار بهيئة مخبأٍ
تلوذ عنه إشتهاءاتي الأولىٰ
وصبري

في الصبر
تضيع حروفٌ لها صوت الربيع
وفي الغناء
كنت أكدّ روحي على بساطٍ من غيومٍ تفُر
فأمطرتني شبحاً . . . شبحاً
وأختفىٰ بيتٌ في الجوار
تسكنه طفولتي التي إنقرضت

مطعوناً بالظلام وأهربُ للكهوف
ساحباً خيط السنين إلى إبرةٍ وحيدة
يهربُ خلفي الأطفال والزهور
شفيفةً صارت ارضكم
وحرابكم!

آهٍ

إنتصر الشتاء
وإبيضّت الكلمات في الليل
فأنسحبَ المساء ينزف نجمتين . .
نجمتين .

متوّجاً بعويل آبائي كنتُ
صارت عيوني بحراً
لاندفاعات جديدة
إنطلاقاً من ذنوب لا تلتقي
نحو الشرق في العمر
أو خلود المكان

هذا الكتاب علّمني كثيراً
صرت طيراً
وحلّقتُ بغلافين .

المملكة العربية السعودية

شمس صغيرة، وشغب

خالد بدر

لو قُدِّر لي ان اصرخ:
يالها من فؤوس
تلك التي دفنها غزاةٌ مجهولون
في رمال روحي
إذن
لأسقطت إشاراتي في حمّيا الشارع
لحنثت بمشاريع المساء وهي تقذف ذرائعها في
وجهي، ذخائر الأحلام ونيرانها الخفية
تحت أثواب الذاكرة
خضَّبَت زمني
وكطائر مائي
بللني بؤس البحيرات
لهوت بلوثة ثدي كالفرس إعتلى سوري
تطوعت لمقاتلة مسرّة الطفولة الخادعة
أرقدْتُ هيجان الحكايات
ولما افقتُ
وجدتُني احدسُ خطيئة السنوات.

(٢)

يرمون شعلة في طريقي
ألتفُّ كجنين فاجأه ضوء الحياة

ويهربون
حفاة الأزقة بدعاباتهم الماكرة
ذلك ما كان يحدث
يخفقُ نجم في الأفق
يتبعه قمر صامت
ونحن نجمع مزامير المساء الذاهب
بعض محار مُهمَل
لا السفن تقوى على السفر
ولا ثعالب التلال تُخلي المسافة
فالى أي مرفأ تحجينّ
ياطفولتي؟

(٣)

لولاكِ ايتها القصة الشائكة
لكنت ابيع سفرجلًا بأبواب الحانات
واعود آخر الليل محملًا بالنشوة
اي فخٍ اسكنَتْني المقادير
أقتات وحدتي
مضمداً تباريح الوجه بالامنيات الشائخة
آه متى تصفو هذه الغرفة
من دخان أنيني .

(٤)

اصطفي في صباحي شمساً صغيرة لأشاغبها
أشيّع كوابيس الظلام
أقول ها ذهبَتْ
وبدهاء الذئاب تعود كل ليلة
وتقذف بي في الشَرَكْ .

(٥)

شقيقتي في الانتظار
في الرأس طيور دخانية تمارس هجراتها في صمت
والحلبة لا تتسع إلا لمهرج واحد
يقرع بأجراسه قهقهات الصالة
القطارات تعرف ان المسافرين
ينتظرون رياحاً سرّية
لا تصدّقي خرافات العجائز
عن العواصف ذات الأجنحة الذهبية
لطالما انتظرنا المحار الذي يخبيء نساءً في القيعان
هذه الأجساد العصية
متى تكفُّ عن الطواف؟

(٦)

فَراشٌ إلهي
هذا الذي يحوّم
هل أُفلح في اصطياده
نرجسٌ، صنوبرٌ، دوريٌ
غزالٌ غافٍ على المخيّلة
فايٌ حبيس في قاع البئر
ضرائب تضجُّ بمارة سكارى
عباءة فوق غصن
تمثال يركض خلف نحاّتٌ
واشياء أخرى
إيه أيتها الاحلام
لكِ المغفرة.

الامارات

انا المنتمي الى سلالة الناي

محمد حجي محمد

ومواقيت مرّتْ ليس من أحد غير قلبه مفتوناً بمَناسك الحب والغناءُ شريعتُهُ يَعْلَمُ ما كَاشَفَتْ روحي مِنْ تعاويذ فجَّرها الوَجَعُ البوهيمي سُهاداً لَيْلَة اندلاع الشّوق فكيف من أُحْبُولَةِ عشقكِ الريّان أُهرِّبُني
وأنا الأخضر المنتمي إلى سلالة الناي
كلّما أبصرتُ لفافة التّعب السّاهر بين أنامل بروميثيوس مشرقةً خِلْتكِ تندلقين نورا ملاكيا آتِيهُ في شطحاته فيتنا بني عنف في حضرتهِ فتنةً أتشظى ومثل موجة داهَمَتْهَا النّارُ صوب جزيرة ما
أنْدَفعُ
بي تباريج أدغالها أتعرّى
وأفتشُ عن كهفٍ تَسْتَضِيفُ وَحْشتهُ الأرجوانية فجركِ المنحدر منّي لحناً أثيرياً تَمْنَحُهُ الرَّقْصَةُ الوثنية قُدْسِيَّةَ الزّبد الذي من سكرته تنتشي فيكِ الرّوحُ
فَتُبْعَثِينَ في قفطانٍ مِنْ لُهَاتٍ وسُمَاقٍ
طفْلَةً
تُفَتِقُ القيثارة بوحها الابدي
قل هو الايقاع هذا الذي يتخطّفُنِي الآن فمن أين البداية تُسْكِفُهُ
وجدور البداية هينمة
تتماجنُ
في عُرْيِ
هذا القَاتِلِ الورق

قلتُ
لانتسبْ لأوركسترا الطّيور الزمرديةْ
غير أني حين إلى ملكوتها انتسبتُ
نَحَرْتُ على عتبات دِلْفَ كبش ابتهالاتي القمريةْ
ثم سيجارة فسيجارةْ
إلى مَعْبَد النسيان عَبَرْتُ نشوة البُنِّ الحابل بِفَرَحٍ طقوسي ما
ذَهِلَتْ عَيْني

حينما
على غيمة التّبغ رَأَتْ طَارِقاً يزحف نحو صحرائي الزنبقيّة
فَجْراً مُرَصَّعاً بِعِطْرٍ قَدِيم

يَهْجُرُ بَيْتَ رَمَادِهِ البَرْبَرِيِّ فُجأةً

الشَّوقِ حَنِيناً إلى
المرأة التي تَسْهَرُ فِي مَهْبَلِهَا اللّيلكي أَعْيَادُ القرون السبعة الباذخة/ أهلا ياأندلس هلَّل
طارق ـ مذهولا ـ وكبّرا
قلتُ لِمَ الذُّهول
فَهَلْ يَوْماً فِي غَزْوِ بَيَاضِهَا كَفُّكَ فَكَّرَا
هلي يوما . . . . ؟

مرَّةً مِنْ شرفة أَحلامهِ الذَّهبيةِ خرجَ طَارِق كَيْمَا يتقَّرى قطيع السّفن/ لكنه في غروب المسافات رأى جزيرة هائلة وسط ثغاء الموج تسبحُ عاريةً وتتفتّحُ مثل نيلوفرة أَيْقَظَتْهَا أنوثتها من رقدة قديمةٍ فاستسلمتْ لنداءاتِ الأمواه المحتلة بِنُدَفِ النّوارس/ تِلْكَ غَرِيمَتُه
بَعـ
بيبيداً عن عينيها الوحشيتين
بعيييداً عن خيمة الحب

نجم المساء

وما
بادلتْ رِحْلَةَ ابن نصير
من قافية ودعاء

أَلْقتْ بِنداوةِ مَوَّالِهِ إلى مَراعي العَنْبر القديسة مِينِيرْفَا
وَرغْمَ زَئِير الموج الذبائحي وانتشار كلاب البحر في غابة المرجان
شقّتْ زعانف السفن اللازورد
ثم
سارتْ
حيث البرانس سوّتْ
من الثلج ثَدْيَيْ الأندلس وتبّلتْ
بمسْك الفراشات أَرْدَافَهَا الخرافية
حتى إذْ كَاشَفَ طَارق الأندلسَ الذي بفُؤَادِهِ واجْتَاحَهُ الشَّوْقُ حَيْثُ حانة الرّوح حدَّقَ مهبولاً إلي ما بَيْنَ حَبْلِهَا السرّي وَبَهاء الرُّكبتين فَلَمْ يرَ غَيْرَ مَرْتَع السُّكر يَشِعُّ وَسْطَ لَيْلِهَا الغَجريّ ويَدْعُوهُ التّيه في عُرْيِهَا الُمضاءِ بالعطر الذي مِنْ مرءاهُ انفجَرتْ إِلْيَاتُهُ جنوداً كُلَّمَا لَا طَفَتْ وَحْشَتهـا المعبدّية مِنْهُم الجَوانِحَ انتشرُوا عَلَى أَطْرَا فِهَا مثلما طيور الدَّهش واندَفعُوا في قُمْصَان ولائميَةٍ وَحدَهَا شَهْوَةً لِلافْتِرَاس المقدَّس تَجُرهم وتَسْتَبِيحُ لَهُمْ مِنْ بَارُوكيَّةِ اللَّحظَات مَا ابْتَنَاهُ إِفْتِتَانُهَا المَرْيَميّ مِنْ أحلامٍ في جَمَاجِمهم وَقْتَ مسَّهم لافحُ وَجْدٍ لَوْ تَمَلّى فيه طَارق أو فيانوس غوايَتِهِ لَأَلْقَ بسيجارته الأخيرة الى المنفضة ولاكْتَمَلَتْ في الحَفْرَةِ جذْبَتها لكنّه شَاءَ يُضَاجِعُهَا عُنْوَةً على سرير البَرْدِيّ فَنُودِيَّ في سِرِهِ يا طارق تزلّفْ مِهَالَكَ مِنْ سُفنٍ ورقيةٍ إلى حبيبتكَ الغرناطية العينين عَسَاهَا تقبلهن مُهْراً فُتَرتغم ليلتكَ الاِشراقية بِيَوَاقيت المسرّةْ

تزلّفَ طارق للتي اعتلتْ
عرش العاشقين

قم أشهر بين يديها
نرجسة الماء
تزلف طارق للتي ابتنتْ
برزخ الفاتحين
ثم آرىٰ جِسمها
مملكة للغناء
مملكة متى شَنَّ عليها عِشْتَهُ
ذبلتْ بريشة أنهار السُماقِ الرَّاعِفَةْ
ألف/ نون/ دال/ لام/ سين
وأنا الطَّارق فِيكِ بَابَ السنين
رأيتُ نَزْفي يتأَرْجَحُ بين ضِفَافِ ظُلْمَتِك الخضراء
يا مرأة قادمة من عنفوان الزيتون/ من أزهار الكاميليا مساءات الغجر يعانِقُ فِيكِ
سلالة لوركا وقدسية السفر
عَارياً كالوَادِي الكبير أعبرُ جِسْمك الملائكي
مسراً بِعِطْره الجزيري وأدخلُ هَوْلَ بياضك حِبْراً يُبَايِعُهُ الكُوفِيّ فَينشرُني
عربدةً
لذيذةً
كنكهة الخطايا
فَإلى مَ يُلازمني فِيك وَقْعُ الشظايا
أقولُ يا أندلس
كوني - هَالَتي في رتاجات النبض/ أتنفّسك
كوني هالتي في مناسك الهدم/ أشيّدك

توهّجي فيّ
اكتملي
يا الطالعة من فلامينكو الرُّوح
ها أَسْلَمَني أَثَاث الهذَيَان
دُون جُوليانَ اللّحظة فلا/ تَتمنعى / لا تَتَمنَّعي
المغرب

المغني

حسان عزت

مَنْ أطلق صبيات المعابد
وهيأ أحلاهن
منْ بالأكاسيا وعنْقَد البيلسان
بالاشتعال ساعة الجنونات
المالكِ الدخلان كل ليلةٍ
بالدم المقدس
وجنون الدم
لا يركن الكاهن
لاتركن الوصائفُ
لا بغايا المعبد الركوع
إلّا اهة
إلهة
ويطلع النهار

و أحَيْنَةَ قرى أمَّهتْ
ونامت على جرحها
بالجمر كل مذخورة
عنوة عنوة
قدّت وجُلّت
وقالت صباحة السعد يا فارس
طأطأ الزّهرُ

تاه المدَنفُ السهران
واحويتها الدهور
قطْرتْ قطَّرتْ
ثم أهرقت تحتَ أقدامه
الخالصة تسعة عشر
والشمس والقَمرَ يُهْرَقان

غلّت أفعوانةٌ
تمالكَتْ مالكَتُ
سافَعَتْ كابَرْتُ
أصلَتْ أصليتُ
نادَتْ
صاديتُ
قلتُ أطعنُ
أطعَنُ
أردُّ الدّمَ بالدّم
المدار المعاند بالنار
النهار إلى شميهِ
أدور بها وتدورَ
ثم أسفحها في فلاتي

أشَرقَتْ مثل مَعلَمَة الروح
أعتى من ذئبة الشكل
أحدّ من النار
أشقى من المهزوم
ينبوع عداوةٍ شخّاب
يا ذخر العذابات
لا أنتِ لي لاأنت
لا الله عليكِ لاأنتِ
لاالحلمات المشرئبة على طرف اللسان

يا هجمة ماردةً
فجّت بزنافها الخيروم
واستبسل الهتّان
ما الذي هيّجَ الصبار في عزُه
البلاد رافعة ثمة انبهرتْ
والمجموعات بالشماتة
لا ذاكرةٌ تسعَنى
لا النواطير إبّان تمسك سارقة العنب
طعنةً طعنةً
وانبجست بلاد مثل صبيات الديانة على الصهوات
الضفائرُ العذرات
فضن بالنكهة وتهيأنَ
روح وريحانة
وما أشعل المحبوسات خلف السدود
ياحنايا وبوحاً وناراً على عدوِّها
يامعانَقَةً شادها الحاقد
ثم هوت في الأبيد
على الطائفة

العجائز أهرقنِ ماءً
السقاة الخوابي
الكاهن الأعظم باب معبده واستراح
وظل الشقي الحبيب
على جرحه
في الدروب
لا يغني
يا مغني!
لا يغني
يا مغني

يا . . . .

دمشق

الورد النائم في السلال

محمد الدميني

الدافيء ذو القامة الصامتة يقذف القاعة بمزاجه الحامض
يشكو البحر للبحّار
ويركض في ندى الماء
نحوها،
تلك التي تنقّب في القلب على مهل
أيّ ريح أنت .. يا طليقة الغضب؟
سئم النعاس من عينيه تتسليان بالنوم
فيما كانت قطط الحديقة تهز غبطة العشب
حرائق في الطرقات
لا نار تطفيء هذه النار
فاتركوني هناك في القرية الهائمة فيَّ، انتحر فوق رماد
الطفولة عارياً كقديس فر من ثيابه، وعلق نياشينه
فوق صدور الجند والفاتنات ..
أحملْ سلالكَ يا ابن أمي
ورممّ انثاكَ الجميلة
لقد نام الورد في السلال
واتكأ الحائط على بهجة الغسق
فلا ورد
لا مساء
لا خزائن
....
إنكَ ذو جَلَدْ!

أتعلمُ الشعرَ منذ هذا الصباح الذي يهش القلب برياحه الثملة
لقد نسيت كل يوم!
ولم يبق سوى هذا الضجيج المنثور في الأفواه
ما هذه الوظيفة الزنخة؟
لولاها
المنثورة في الممرات كخرز الطفولة
ترتق هذه الوحدة
وتبقي الصباح هادئاً في سريره،
لا أريد صباحاً بغير هذا المزاج
أنفقتُ كل حنكتي في البحث عن غيمة زائغة من يد العالي
وها هي تسقط في الأقاصي
كماء لزج
يقذفه الجسد في الجسد
ليس هذا وقت الخصب
إنه
وقت أن تطلَّ من شرفتك المغبرة
على هذا العُمرْ المعتاد
وتلقي بدموعك من دَلْوهَا
على هذا الرصيف الذي يتعثر في الغسق

لقد نسيت كل يوم!
إرفعْ يا ضجر راية حربي
لقد اقترب الوعّاظ من هذا الصباح
الذي يهش القلب برياحه الثملة . . .

(١)

وُلدتُ في حضن ينبوع
وها أنا من حضنهِ أسيل

(٢)

أقدامٌ، وبنادق، وتمائم
توّجتني فتى المنزل الكبير
الرماة يحرسون المنحدر، والارائك
وأنا أتجرع خيبة القياصرة
لم أستيقظ
مِن كابوسكِ الوحيد . . يا أماه
إنّي
فتىً أتهدّم

(٣)

من هذه الرماح المغروسة في المخيّلة
دجنتُ أيائلي، ورشقت أحلامي على الآفاق،
تقطفُ، وتصفّق، وترعد
وتؤثث خيمة لمديحي
لا أنصب فخاخاً لرعيتي
ولا أدججّ جُنْدِيْ
الله
كفيلٌ
بهذه المهزلة!

المملكة العربية السعودية

جسر مخلخل الى هاوية

جاد الحاج

خيار

لو خُيِّرتُ بين الغضب وبين البكاء
آخذ الغضب
لو خُيِّرتُ بين البكاء وبين امي
آخذ امي
ولو خُيِّرت بين امي وبين الرحيل
ارحل،
لكني قادر ايضاً لو سكت المدفع
ان اغني -
انا هذه الشجرة، جذعها،
فاستنِدْ
وراقِبْ العاب النجوم
وانا هذا الطير فوقك
فعُدْ واحرث
قبل ان تبلعك
الارض.

اعرفـك

بالطبع
يمكنك لمس النار
قليلاً
ثم سيخطر لك
عناقها !
اعرفك ،
قصب فارغ شرايينك
وصوتك ابحّ ،
لكنك باق هكذا
ساكناً كبطن الارض،
كنحلةٍ على دفلى
لأن اعظم ما فعلته الازمنة
بعض الزوايا
بعض المقاعد في الخلاء
حيث تهرش اظافرك .

لكن الموت

فمي ثقب
لغتي اصل الخطيئة
وبلادي،
في قعرها مسلّات غريقة .
لو الموت كما يقول الكاهن
لجلست
كممثل علىٍ عرش
واقمت عيداً
مكان الشواهد

لكن الموت
جسر مخلخل
فوق الهاوية .

اعتراف

اسوأ كلمة
هي العالم
أسوأ ضفة
لأي عبارة
أكثر العودات
التفافاً
على الصفر .
وانا مطلوب من عدالة نفسي
مثل سارقٍ سعيد
لكنز مزيَّف .

نداء الى الشعب الاصم

فليجروء واحد منكم ان يعلن موتاه شهداء
فليجروء واحد منكم ان يعلن شهداءه ابطالاً
فليجروء واحد منكم ان يعلن ابطاله رجالاً
في عين الشمس .
فليجروء واحد منكم ان يسير على كلّ الخريطة
وان يزفر ويشهق بملء رئتيه .
هواؤكم مصدَّع وحيطانكم هواء

لا تموتوا فوق ظلي !
لا تموتوا في الطريق !
ما دغدغ شعب وجه العبث بالموت
مثلكم
ولا السماء المشدوهة فوقكم
في عجبٍ وطرب
انها سماء هازئة ،
وليس الغراب الاعمى
اوفر حظاً من شاعرٍ
شعبه اصمّ .

استراليا

الحرب في النعاس

نصيف الناصري

كانت لي أحلام. ذكريات عن مُسَلّط واجداد غرباء
لم تعد أيامي تشبه حنان السفوح
حتى اولئك الذين حملوا الملكة على المحفات
تناسوا ميعاد الجذور
والآن ربما ستهب الرياح غير المتوقعة لحماية الأنقاض
ممكن ان نزيح الليل ونطويه عن سرير العالم
لكن لا نستطيع ان نضمد جراح النهار
كانت لي طموحات، كنت أحلم بامجاد وهمية
انتزع أغصاناً من اشجار سماوية، نساء أنيقات
كنت ابحث في الخرائب العالية عن أسلاف أبطال
وفي الجبال رأيت اعشاش التدرج محترقة
من زمان توقعت نداءات هاتفية
خرجت في الليل
رأيت الرايات الخضراء ترفرف خارج المدينة
هتفتُ مرحى أيها السومريون ذوي اللحى المدرّجة
تعالوا أبدلوا موسيقى العالم المبحوحة، كسروا درجات السلالم
أبدلوا الانغام
الرعشات كالمصاريع المحطمة تحدث جلبة في كل مكان
تعالوا ياجنرالات

هيأت حطباً كثيراً
اخرجوا من كهوفكم العميقة ايها المحاربون الأوباش
ستسحركم القبعات والشوارع المزينة بالأجراس والأشرطة المزركشة
ويافطات التمجيد العسكري
ها البيوت مأهولة بالذئاب
انا آخر السلالة ، العواصم الغريبة تنهش قلبي
والدرك يضعون أسلحتي في دهاليز صدأت مفاتيحها
لست أخرقاً ، هذياناتي وهلوساتي تشفيني من مخاوف عظيمة
ايها الأسلاف
في التلال الاثرية رأيت خوذكم وحرابكم تلمع في الشمس
لكن الآن فقط أصبحت لي مخاوف يقف لها الجبل صامتاً
هذا رماد العصف ، لتغسل الارض سراويلها
الفاكهة إنقرضت
تلتهمها وحوش ميكانيكية
من زمان وذكرى جريح يتلوى لم تفارقني
قلت سأنسىٰ ، لكن في الفنادق الكبيرة والحوانيت
أرى الدم الحار وأشم لحماً بشرياً يحترق بضراوة
أرىٰ في صالات العرض الكبرى جنوداً معلقين من اكتافهم
ينزفون دماً ،
قلت سأمكثُ ريثما تهدأ العاصفة
لكن صيحات هزيلة
حملتني فوق مروحة النعاس .

العراق

ثمة وحوش تنهرني

عبدالله الريامي

يرتدي المساء أناقته
كاملة
يتبعثر قطعاً
بين الأقدام،
يتسلق الواجهات
ويزحف موحشاً
كوداع ثقيل
يسوق الأزقة
مثل قطعان الندم
ويغني
دون ربطة عنق
أو مصباح . .
وكثيراً ما ينتحبُ
عندما يراني
أترنح
كقطرة الماء
إذ أخطأت المصب .

أنا موطن السفر
وانتقام الاله

في ليلة مظلمة .

أمضغ قرميد
الغربة
وأتذكر يوماً
في مقهى بالرباط :
(يابسة أنا كالأرض
بلا مطر)
صدرك العالي
صغيرتي
ويأتي المطر
أنت ،
والشعر
خدعة العمر
سرّية الأسماء
أرجوحة المدى
رنين الغياب
معطف الكارثة
حرقة أن تعرف
وضياع أن تدنو.

مظلة للوقت
حجر الأساس
لعبة الجنون
وإنقاذ للهلاك

إعدام للتمني
مدرسة القراءة الصامتة
حقد الشمس
وعدالة الزنازنْ .

غيمة زرقاء تلاحق الأيائل

أميرتك الشركسية
تنازعك البقاء
لكنها، لا تقاسمك
الرحيل
هي تعرف
أن لا موائد
للحب والنبيذ،

تعرف أن لا جياد عندك
كي تتم
طقوس الزفاف
ولا شيء.
وحدك ترحل
وحدك تعرف
ما الرعنيف
إذ نتقاسمه،
ونمضي في آخر المساء
إلى حانة
أو نشاهد فيلماً «لغاسبندر»
آه ناصر
حظوة الأسرار
شاهد الحكايات
التي طافوا بها الأزقة
والحكايات التي
عبرت بوابة الشام
صفراء كالوباء،
توأم الحنين
غيمة زرقاء
تلاحق الأيائل
في صحراء عمياء.

ما هو الصباح
بقدميه، يقف
على صدري
ينفرد بي
وأنا الأعزل،
يالخيانة العينين
إذ تسهو
والظهر إذ ينحني.
أتعرف ما الذي يحدث
عند ما تغادر الذكرى
الزوايا
وتنام فوق زندي
تطير الأشرعة
وتترك السفن عارية
فيهرب البحر مذعوراً
إلى فندق من
بقايا الحروب الشرسة

ثم تلعب الحيتان معي
في اليباس
كآخر ما تبقى من الأيام.

يأخذك التردد
كالعين المعصوبة،
صباح جديد
فاشرب قهوتك يا ناصر،
تأكد من الحائط مازال
حيّاً
وخذ ما يكفي
من الحبر والتبغ
لقصيدة المساء.

حوذي أنيق، يرقب المسافات

أوزع الذكريات
جمراً على
النوافذ،
وألوح بحذائي
وتعبي الذي ينشد
تعباً.
(حنيني إلى الرحيل
كحنيني إلى الموت)
هل كان عليّ أن أذرع
المسافة
وأن أخيط جُبّة العقل
واحتضن التريث
لقد كان عليّ أن أقذف
بأوصال التردد
وأستلقي مثل شاطىء
متخم بمصطافيه..

بصحبة الجلال
ومزن الريبة،
أمضي
إلى معبد الروح،
كيف يمكنني الصلاة
وأنا الفاجر
أفتض المسافات
تلو المسافات

أبشر الشرفات بالجنون
والأسماك بالبدايات

عابرٌ أنا كالواحة
عابرٌ على كل شيء
كالغصة،
وهي تُحتّل
اللعاب إلى علقم
والجسد إلى خذلان

أنا الذي ضيعتني
النصيحة
كلما فتحت باباً أغلقوه
وكلما دنوت منهم
مضوا بالناس إلى
حظيرة . .
وعندما سألت
عني، عنكم، عن الأشياء . .
أحرقوا الساحات
وضحكوا كالأبرياء

لقد قصر مسائي،
وطال اشتياقي
يا أصدقاء

أرى ثيابكم البيضاء، تقفز من الخزانة إلى أعناقكم، فتمضون يومكم كأي امرأة بلهاء، تلعب الدومينو دون حذاقة. وآتي إليكم على هيئة حوذي أنيق فلا تلتفتون.

يا أصدقاء
النهاية فتنتي،
لقد طالت الحكاية،
والانتظار
كما النثر
يتعبني.

غمان

ليل يدشن الممالك

ادريس بن عيسى

«. . . أؤمن بالليل»
ريلكه

١ - انتظار

أنتظرك أيها الليل - انتظرتك منذ الشهيق
الأول للأحجار الأولى -
أيتها الغابة البدائية المتحركة التي نفت
خضرتها وارتدت هوامش السديم الأعلى
انتظرتك فتحررني من سوري الأليف؛ جسدي المثقل
بأجراس الطين وعروق المعدن.

٢ - بداية القصيدة

ماذا يريد القمر؟
ورقة فوق الطاولة وكفي
تتحسس نهايات البياض: فضاء منيع لجياد الشهوة . .
ماذا يريد هذا السوار الذي يُحْجُبُ نِصْفَه
لبلاعة سوداء لأمرأة تعود من سهرة سرية
ورقة فقط . . ورقة هي حقل من السوسن الوحشي يمتد حتى تيهي

وكفي فاخته أنكرها النخل/ يفضحها العراء.
ماذا . . قمر هلالي يشحذ نبوءته
وإذْ أنْسى كفي على حياد الأبيض المفتونِ بِحِيادِهِ
تتذكر: «حبيبتي ترعى شجيراتها الأولى
وتمشط شعرها بشعاع القمر . . .»
حينها يستسلم السوسن كله لغوايتي

٣ ـ العنكبوت

عنكبوت واحد . . والليل لا يجهر بلهفة المكائد
إمبراطور الزوايا، حواري المصادفات
نصب حكايته المضلعة
وجمّع فادنات الليل وأودعها لخازن الليل
ثم انسحب كالمحارب
وها هو ينتظر أن يصدقه هاربٌ من حياد الليل إلى ناره المنسية
ينتظر الاختلاج الأكبر الذي يثبت له
أن للحكاية أضلاعا
وأنها مرآة المصادفات ويقينها
وخاتمة الفرائس.

٤ ـ حبيبتي

تنام «أمينة»:
ذراعاها نهران من بَجَعٍ
ووجهها يسهر مع ناره الأليفة.

٥ - قطرة غيث لمرايا الطفل

قطرة غيث . .
والفناء المكشوف يتقرى سرادق الواسع الأعلى
قطرة غيث تقلب موائد السماء
طفل - في الفناء المكشوف - متوحد في نومه الملكي
مأخوذ بمرايا كفه المشرعة
قطيرة غيث تنزل أدراج الريح

إلى مرايا الطفل
قطرة حكيمة كجناح ليلي يخيط بوثوقه جرح الأكيد
والأم، في الركن، ترنو إلى ابرتها
رصينة كغيمة وكفاكهة الجبال :
«سيكون الشتاء طويلا هذا العام!»

٦ - موجة فوق السطح

امرأة فوق السطح
امرأة صادقة كالنورس يحرس البحر
امرأة تتعرى (الريح تكمن خلف شجرة الفناء
وتزم شفاه الورقات ثم تدعو ثعالبها
والساعة ألقت حجراً واحداً
في صفيحة الوقت
امرأة تفتح باباً آخر . . أبواب قلاع أخرى . .
أبوابا عالية وثيقة يواريها الوثيق :
موجة واحدة تتقرى جلاها، تؤشّر للبحر بداياته
وترقص للقمر.

٧ ـ القافلة

حلزونات سبعةٌ
تجر قلاعها، تستهدي صليلَ الأعشاب،
ذهب العبور الاكبر
وهندسة الكثيف
قافلةٌ تهتف بالوقتْ:
إرجع خذ نعلك أيها العجول!!

٨ ـ مراكز

يراجع حجر جذوره
ويصرخ: أنا المركز
يهتف حبق متروك في الأصيص للهاث الأصيص اليومي:
المركز أنا
شجرة الفناء تستوي، والسُّلَّمُ المسند إلى غفلة الحائط يستوي
يدفعان الريح قليلا ويهتفان:
أ.أ.ن.ن..ا.ا.. أ.أ.ل.ل.م.م.ر.ر.ك.ك.ز.ز
يحتج مصباحٌ يرفو خيلاءه في أقصى الزقاق: انـ. ااااااا
يصيح نجم في الأعالي: لا أيها الأرضي
أنا المركز
وحدها كرة البيت تصمت شاهدة على بذخها السرّيّ.
لكن الليل يؤكد:
كلكم صادق وكلكم مركز
فأنا الدائرة المتحركة الوحيدة التي لا قطر لها
ولا محيط!

٩ ـ غزل

ـ . . . صَهْ . . أنصت
● ما هذا العميق كنشيش خافت يستفز الأعماق؟
ـ دوران مغازل خفية في أكفّ خفية . .
أولئك نسوة الليل
يغزلن الندى

١٠ ـ حبيبتى

تنام أمينة
كواكبها شاهدة الليل وأبراجها،
وشعرها يقين لليقين

١١ ـ حضور

لا حاضر مثل الليل
أغمض عينيك تجيء

١٢ ـ يوم كامن في الشجرة

هذا المهرج الأَلْفِيُّ الذي أودعه الخراب ناياته
تستفتيه الريح في سفر ـ إذ لا تستفتيه الطير ـ
فيتَملى دفاتره السرية ويحول محاريبه
وإذ ينعل جسم مطمئن إلى المغلق المطمئن
ينزل في سلالمه كملوك الرماد
ويهتف بالريح : اتبعيني أيتها الصديقة!

١٣ ـ السلم المسند الى غفلة الحائط

. . وهذه الأعتاب المتراتبه التي رصفتها
حكمة القطيعة وشدها الانجذاب إلى الشفيف
الذي يهدي إلى الشفيف،
هذه الأعتاب الخشبية المتحولة . . أنكرها الآن
مادمت أستطيع أن أرمي جبيني إلى النجم
وألمس أقفال السماوات التي صارت أقرب
مدلاة كأثداء البغايا المقدسات

١٤ ـ حبيبتي

تنام أمينة :
شاهدة عليّ
كفها تخوض في بئري السرية
كسمكة تغازل شيخوخة البحر
وأنا أشتعل وأهتف: إفضح أمري أيها الليل
وأهّلني للخارق البعيد.

١٥ ـ . . .

ـ أنت من تكون؟
ـ عنكبوت أنا، كرة عند باب الأكيد
كف امرأة تتقرى فواكهها فوق سطح الغواية
بوم يدشّن أعراسه ويقود الرياح إلى عصفها
دهشة امرأة آمنت بنبوتها
وأنا صرخة الحلزون.

المغرب

لو كنت لى لبكيت

عائشه ارناؤوط

أي نعيم أحمله بيدين مهترئتين؟
رائحة الجحيم فقط
وتراً وتراً أذبح نفسي بها
وأتدلى بكل غباء
كشهيدة الأساطير على ظهر جواد أعمى .

لو كنتَ لي لبكيت
لأنني لا أملك ضجرا ولا فراشة ولا خنجرا
لأنني لا أملك إلّا هذه الخطوات المشقوقة
في الخرافة المتحجرة
وهذه الأحذية الملساء كرنين القوافل البعيدة .

ليت هذه الأمواج الكسيحة تجدد فيّ ليونة الحياة .
أي ِنعيم يكون على الحشائش اليابسة المتكسرة
حيث يرقد قطيع الأسرار ميتا .
وقد أغمض عينا وترك الأخرى لغبار الريح .
«أنا نعيمُك»
يالتكوين الكلمة الباهر!
تصنعه قشة قشة . . سنبلة سنبلة
تصنعه هشيما للنار الذهبية دائمة التجدد .

أمد أصابعي لألمس جلدا أو عظما أو شهيقا
لألمس شيئا يعيد لي تجسدي الأول
فترتطم بفراغ مبهم
وتضيع في الرذاذ الخافت للّمسة .
وبكل إتساع . . بكل تفاؤل رحب
أتزحلق نحو مرآة جديدة
لأرى وجها وشعرا وعينا
لأرى ما يذكّرني برنيني المزيّف وأرضيتي
فلا ينفتح أمامي الشكل
ولا أغرق إلّا في الالتماع العنيد المصقول .

أريد استرجاع شكوكي الأولىٰ
كينونتي وذراتي
كي أستطيع إختراع لحظات التكوين الخارق
من جديد . . وبشكل آخر .

لحظة الانعتاق
هذه اللذة السابقة للأبدية
لا الشعور بالجسد وثقله
لا الشعور بالروح وجاذبيتها الهائلة كالسراب
بقادرين على إمتاعي .

والسأم نهاية المطاف
السأم خزي مكبوت نمارسه أمام خدعة الزمن
بيننا وبين أنفسنا .
أفكر بالبداية من جميع الوجوه
ثم أسقطها وجها وجها .

أشتهي ثقلا ما
وقدمين صغيرتين تميعان على الأرصفة الموبوءة
وضمن الصنادل العتيقة

وعينين تستطيعان البكاء
اذ ليس من شكل محدد للروح
آه . . أجل . . ان ذلك يبدو لذيذا
للذين لم يفتحوا خلال رحيلهم السري
صخرة الأفق المستحيلة
وثغرة الخروج من الجسد .

أيها الضباب الهائم
تكاثف وعد من جديد
وعد . . للشكل الأول
وتكوّن . . بلا حرية
وضمن حدود مصنوعة .

باريس

حتى أدرك الظل جبهتي

ناصر العلوي

• مساء

خرجت خلاياك ذات مساء
وهي تلقي سطوة الكلمات
في وعاء حيرتك
خرجت تتبعها جياد محنية الرأس،
وامتداد العالم، وأنا،
أحمل وعاء هذه الحيرة
كان الأفق يصفعني
وقد جفلت بوابات المدينة

• وثن الحلم

تقف كالريح
خاوياً الاّ من جسدك
قطرة تتلمس كالأعمى طريقها
إلى موتك
ذاك الرمح سنّه الحلم
فانفتح في الظهر متعالياً
كالهاجس
وعيون الرغبة توزع ماءها
المختزن منذ الطفولة

في الوحشة حسبت الماء
يغامر

● ايقونة الارانب

حديقة اتخذت الحنظل حارساً لها
وسط أيقونة الارانب
شاءت هذه الحديقة أن تحدق في أبوابها
فاختفت أبواب الجحيم
حينها استأصلت غرسي الذي
احدثته في عيون المارة
لم يعد للحديقة سوى أن
تستظل أطفال الخزامىٰ
وصقيع التوتر يسعد برفقى
دائماً في حديقة الحنظل.

● هدية

نعطي أجسادنا للبحر
نعطيه اكفاناً مِن رموش الغاب
وحين نعود ليلاً
وعلامات الدوار تغطي أرواحنا
نبني أحواضاً لأمواجه
لكي نقضم قليلاً من جسده.

تركضين يا قبرّة الرأس
والحنين يتعثر فيك
حتى بفيض الجسد، وتفيض
أعشاب الرغبة
كل صباح أعمّم الوهم
ليحدث عن مساءاته
ربما ينسى في ضحكة،
أو هاوية من كلمات نافرة
لمدية تنسج شرايين البهجة
لمساء يفلت من وحدته
الحنين يبعثرني مثل
عناقيد الكلام الغامض
ممثل كلمات شيخ تفاجئه، عشة الحياة
فيتلمس بأصابعه
وجه جداره الشاحب بالسكون
وحصير يومه.

عُمان

حروف المصحح

(المقطع الثالث)

كمال سبتي

أسئلة كثيرة، كان على، أن أعدها، قبل أن تصل العربة المذهبة، أمير نائم، أميرة بيضاء، وراقصات يمتدحن الزهور، أليس كذلك، لن تصل العربة الى وقتى، الممر اللغوى يزدحم بالعابرين، وأنا سبع زجاجات من البيرة، سبع روايات عن مقتل ثعلب، لنعدها، لنعد الأيام، التي كنا فيها نستمع الى قبلة سرير، شارع وحب، أبي، أنت معي؟، روح باردة تمتلء بنا، انه الصيف، ليس تماما، أنه أبي، ليس تماما، حسن، من لنا اذن، وقت، ينهدم البيت؟ عشرون عاما بيسألن دقائق، هل أنتن سعيدات؟ الأمير نائم، زهرته قفزت من بين يديه الى ندم، فتساءل، هل هى بيضاء حقا؟ ألم تصل الأميرة بعد؟، لم يصل المصحح، والمتاحف أتلفت شمعها، قالت، مدنى كلماتك، لم يصدقها، فذهب الى كاهن شتائى، سأله عن مدمنى الكحول الغرباء، فتسمر في مكانه، قال الكاهن الشتائى، في وقت بعيد، كانت المرأة تستمع الى ناى الراعي، فتهرع اليه، لم يصل المصحح بعد، فلتنتظر الكلمات، الجنون يقف على جبل، ويلوح بيديه، فيهرع اليه الحدادون والحطابون، ومن قتلهم يأمهم في المنام، أشفنا، أشفنا، أيها الجنون، يقول الكاهن، وكنا نقول لبعضنا، ان الناس ليسوا مرضى حتى يشفوا، ولكنهم دأبوا على البكاء، لم يصل المصحح بعد، فماذا عندك لتقوليه لي، أطباءوك رحلوا منذ حين، فلوحى بيديك، فاذا ما جاءك الرعيان، قولى لهم، كيف أشفى؟ واذا ما سئلت عن مرضك، قولى، لاأدري، وقتها ستشفين، ونرحل عن جنونهم ياحبيبتي، لست ضحية سقطة الجدار ياضحيتى، لم تصل العربة المذهبة بعد، سنرى حروفا تتشكل حتى لا تقول شيئا، لن يقترب منها سوانا، ولن تتكلم الا معنا، يسألونها عن معناها، فتشيح عنهم، ونسألها عنا، فتلتحم بنا، ستسمينا بما تتمنى لنا أن نكون . . ، شتاء، أم صيف؟ لاأدري، وقت يمر سريعا علينا، ستتشكل شيئا ما في أقرب فرصة، ارحلى معي، في العربة المذهبة، ستنشرنا الحروف شيئا ما، سنلقى سين الاستقبال، وسنسأله عن تكراره الممل، سيقول، هكذا هو المستقبل، امير نائم، أميرة بيضاء، راقصات يمتدحن الزهور، وأنا استحم في رمل الحروف، أطعن ظهري من الخلف، لأقتل، لكننى أفاجأ بحياتي ثانية، حسن لنؤجل كل هذا، ستصل العربة المذهبة، وسنقول شيئا آخر فيها . . ربما يأتى معنا من لا نعرف، غير أننا سنحظى برفقة، دخان كثيف، تلك صورتى الأولى، أشوهها كل حين لأجعلها ـ أكثر شبها بى، انها حكاية، لا قدرة لى على سردها، آدم قال

لى، دعها، والمطر أججها في، مهل أنتظر طويلا، حتى أراها شمعا؟ دخان كثيف، أين يسهر السيد هذا المساء؟، في الليالي التي أحترق فيها، رأيت قدرا لا يشبه قدرى، فسميته معنانى، الذي لا أشبهه، لوحى بيديك، فاذا ما جاءك الرعيان، ليشفوك، قولى لهم، سينشق البحر، لتخرج قلعتى المحزونة منه، فيها توأمى، وفيها سرى القديم، وسيفهم الرعيان ما تقولينه لهم، فيندفعون اليك، مبجلين صيحة البحر وهاتفين لك بالسعادة، هذا كلامى، الذى أحببت، وهذا نشيدى الذي نسيت، روح باردة تمسك بنا، هل أسألك عن الماء؟ ثمة أمراء يهوون الصيد، اخطأوا في صيد غزالتى، هل تتذكرينها، في الممر اللغوى ألتقى كائنا اسطوريا، يحدثنى عن الآلهة القديمة، فأصيح وأسمع الى اسطورتى، تلهث مذعورة، ان بينى وبين هذا الكائن ما بين البحر وحروفه، لست تفهمين؟ في الليالي التي احترق فيها، كتبت مرة عن دون جوان، أعنى: تذكرته مرتين، قبل أن أكتب، وبعد قراءتى لما كتبت، اننى أتكلم، أهكذا ترين؟ لقد هجرت الأغنية، أعنى هجرتنى، فهل تتذكرين ما أقول . . ؟ العربة المذهبه تلهث ورائى، ربما أنا ألهث أمامها، لا فرق، غير أن الحقيقة هى: أنها لم تصل بعد، رأيتك في المشهد الليلى تنعمين بالسهر وتتذكرين ذئبا بريا، كانت رؤيته تسعدك، رأيتك، تتذكرين أحلاما لم أحلمها، وجزرا لم أطأها، رأيتك، تتذكرين كل شىء، الا شعرك الطويل وعينيك الذابلتين، فلماذا تتنكرين لما تتسيّدين به؟ لم يصل «المصحح» منذ ليلتين، كانت كلماته، تسأل عنه، غير أنه شاء أن يجعلها تنداح وحائطها، لتتكوم في الممر اللغوي شظايا قصيدة قديمة، كنت حفظتها في الدرس، هل تتذكرين ما كنت أقوله عن الأمس؟ رحلة ومرايا لعرائس، نوافذ مسدلة الستائر، وأسرة ضيقة، في الشارع ضفيرتان، بينهما: صدى لرحلة خاسرة، كنت أوهم نفسى بأنها مغامراتى في الحياة التي لم أعشها، أيتها الضحية، ياضحيتي، كم يبدو عليك الهجران وأنت قربى، وكم أبدو معك صعبا، غير أننى لا أستطيع أن أوصل اليك ما أريد، أخرج مع المدن التي خرجت، اوالصحراء والعجوز، وذلك الليل، أخرج معهم، لأرى شكلا همشيا على رصيف، يدعوني، لأن أكتب تاريخا لما سيبدو عليه الحلم، كنت تمنيت لو اننى في الدرس، لم احفظ الكلمات التي تقال عادة، لم يصل □المصحح○ لم تصل العربة المذهبه بعد، فهل تهرعين الى لحظة اناديك؟، لا قوة لى أمامك، فغيرى غيابك، لتنطلق المراكب في البحر حاملة كنوزها . . كلمات من حروف □المصحح○، انها لا تشبه حروفا أخرى، انها حروفه المنسية في الممر اللغوي، انها مئذنة، غير أنها ليست كذلك، عندما تضيق به الغرف الموبوءة، ترتد، وتعدو كوابيس مجهولة، تخيفه في يومه، وتحرمه نومه الطفولي، انها حروفه التي تتجول في الممر اللغوي عريانة الا من أسمال . . تركتها ذات ليلة قنينة بلا كأس، فهل تتذكرين ما أقوله أيتها الضحية . . يا ضحيتى؟ كنت أحدثك عن الأمس، وعن أوجه شوهاء، عن خريف مترع بالقبل السريعة، وكنت أحدثك عن قصائد لم نكتب نسيتها لحظة تذكرك، فهل تنسينها الآن؟، اننى حزين ايتها الضحية، فما أقوله لك الآن . . ربما . . ليس هوما أقصد . . وربما . . هو الذي أقصده . . ولكننى حائر، لا أعلم بالضبط ما أريد، كما اننى لست واثقا تماما مما أريد . . انها حيرتى، فالسجيَّةُ غير آبهة بى، فهل أدعك . . تفسرين كلامى كما تشائين ان في ذكراك سطوة، وان في هذه السطوة بعض معناى، فاختبلى بى، وبما أقول . . فليس ثمة من يدرك كنهنا غيرنا، ولنخرج معا، اقبلك جهرا، وتقبليننى خلسة، فأصرخ . . أن: اختبلى بى . . وأراك تختبلين، فأرجف وجلا، وأصلى لما تتسيدين به على النساء، وأذهل . . هل الجمال غير جمالك؟ . . ثم اتذكر أنني . . منذ أمد بعيد كنت انتظر العربة المذهبة، فأقول لك: تصل أو لا تصل، لا فرق، فأنا . . وأنت معى، يمكننا أن نرحل الى ما نريد، فهل تعرفين ما نريد؟

لهذا السؤال، لما يدور في خلدك، وما يدور في خلدي، أعلن ان من ضاع شيخا من قبل . . يوم أهدى . . ما لم يتمنه . . هو الآن غير ما كان . . انه الآن . . سر غريب، ينعم بها تمليه عليه حروفه . . وهى حروفه وحده . . منسية، كانت، أم ذكرى . . فيها يعرف، وبها يغير ما هو عليه، يجعله قريبا منه، أو بعيدا عنه انه الآن، غير ما كان، يستمع الى كلامه، فيربح، أفليس هذا كلامه . .؟ . . تتذكرين، أجل، انك تتذكرين، لابد ان تتذكرى . . ان ما أقوله الآن . . قد قلته من قبل، يوم قلت للندم . . أيها الندم، ايها الصباح اليومى لا تخذلنى، اننى طفلك الخائف، فخذ بيدى، خذ بيدى، أيها الندم الصباحى، أننى أنسى كل ما أعرفه، وأعرف كل ما أنساه، لا امتلك الحيلة، ونفسى تخون ما أريد لها أن تكون، لا امتلك الحيلة، فكيف بى اذن؟ وكيف لى أن أعلم ان ما أتغيره دائما، هو قلقى، بل قل: موتى . . أو أكتب شعرا أيها الأصدقاء؟ . . اذن فلأستعر كلمات . . تليق بالشعـر، كان الكـاهن الشتائى يحبنى، كان يقول لى فيها مضى . . بأننى . . . لن انسى اللبوة الحجرية، واننى . . لشدة ولعى بالشمع، آليت أن لا أرى سحرا في التماثيل، أنا . . لم أكن . . كما كان يرانى الكاهن الشتائى: لذلك، فطنت الى مأوى قريب، آونى ليلتين . . كان في القلب ورم جديد عليه . . كان هناك كوخ في غابة، ونهر أسبحُ فيه كل صباح، وكانت اميرتى البيضاء، تنظر الى مزهوة بجمال حبيبها وقوته في البرد في المأوى . . انتظرت ليلتين، هما: الوقت الذى سمى في القصيدة، غير انهما عمر طويل، رأيت فيه ما لا يرى بسهولة، رأيت فيه روحى، وهى تخرج عريانة لتسمى الأشياء بأسمائها، انه سحر هكذا قيل لى، لكننى . . كنت أقول غير ذلك، كنت أصرخ طيلة الوقت . . مالى وما تسمونه، اننى ـ عريان ـ أسأل كل حين، ما الذي حدث؟، حتى أعلم . . ان حبيبتي، ليست، حبيبتى التي اعرف، متاحف، نوافذ مسدلة الستائر، اسرة ضيقة، وصوت شقيقى، هل نمت، بعد لم أنم، اذن لم لا تطفىء المصباح؟ ليس الآن . . سيطفأ بعد حين، . . . أعلن أن ذاك الشيخ قد خرج من عمـره، ليصبـح فتى يقـول لأمـراته: أيها المرأة، هلا عرفت حكيمك؟ . . قد لا تعرفة، وقد يبدو لها شيخا . . لم يتغير عما كان عليه من قبل، غير انه يصر على مناداتها بامرأته، لانه يعرف تماما بانها امرأته، وانها ـ حقا ستدرك ـ ولو بعد حين ـ بأنه هو . . وليس الشيخ الذي تتصوره . . هكذا . . سيشعر الأمير . . بأن الراقصات اللائى يمتدحن الزهور . . آلمهن ضياعه، وضياعها . . ، حسن، لنؤجل كل هذا الى الغد، سنكمل سرد هذه الحكاية لحظة تصل العربة المذهبة، نكمل سردها، ليقولوا: انهما عاشقان !! لا ليقولوا . . ألا كم طال هذا القص . . انه قص طويل . . لم يصل «المصحح» لم تصل عربته الذهبية، ليس شعرا ما أقول . . أليس كذلك أيها الأصدقاء، المتاحف اتلفت شمعها . . وروحى جسر الى ما تبتغى أن تصل اليه . . .

ليدم . .

ليدم هذا التمنى.

العراق

خوف وأكثر من وحشة

حمزه عبود

● ساعة متأخرة

النواصي المضاءة بالسكارى
وعمال المحطات .
الهواءُ يصفّق على حائط الرصيف .
جلبةُ النومِ
من شقوقَ الستائر
والأبواب .

لاتزال فسحةٌ من الليل
لنلتقط تاجين
من سلّة المهملات
نضعهما على رأسينا الطليقين
ونعبر
إلى الرصيف المقابل .

● خوف

أجعلُ لنومي نافذة
لنهارٍ

بلا بشرٍ
ولا
تماثيل

● وحشة ـ ١

ـ ١ ـ

لماذا
حين نكون جميعاً داخل النفق ـ
بانتظار القطار الذي تأخّر قليلاً ـ
نجلسُ
أو نقف متحاذين كعائلة
نتلامس بعيون حائرة
ثم لا نقول شيئاً؟

ـ ٢ ـ

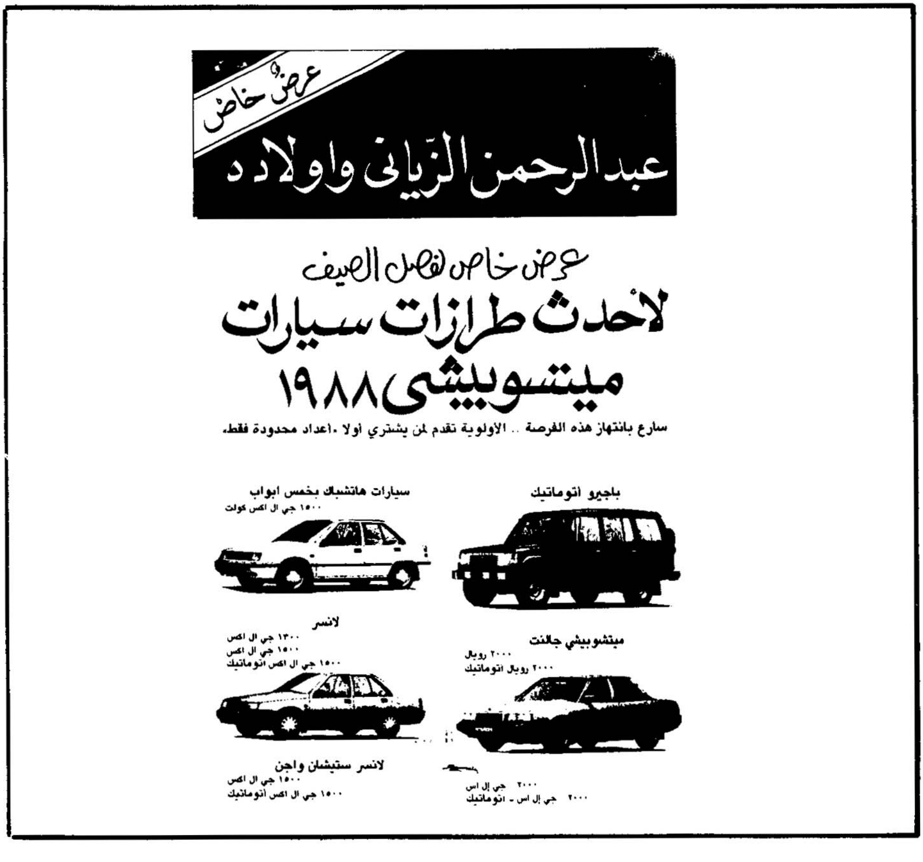
لماذا
حين نصعد إلى العربة بأحمالنا الصغيرة ـ
كتب وحقائب ونبيذ ـ
لا نعدُّ مائدة
أو حواراً
قبل أن تداهمنا المحطّات القادمة؟

ـ ٣ ـ

لماذا
حين يصل القطارُ فجأة
نذهب إلى مواعيد أخرى؟

ما أكثر الزحامَ يحفرُ في أذنيكَ وفي عينيكَ حين تظنُّ وتعرجُ بين وجوهكَ الكثيرةِ تقعُ في النسيان حيث لا أحد في الوقتِ تجمعُ حبيبتك التي تغادرُ والأصدقاء الذين يجفون عن المقاعد

باريس



شبح يحصي الاسماء

زعيم النصار

قال لي صديقي
في الطريق الى مقهى الادباء
الكراسي هنا تتحدث عن الندى
باشاراتٍ غامضة
لأن الورد وحيد في هذا العالم
الكراسي هنا تتحدث عن الطائر الصغير
الذي يسلّي فؤاد الأرملة ،
الكراسي هنا تتحدث عن الوعول الجريحة
التي ليس لها لهب شجري
سوى الموت
ولأن الوحيد في هذا العالم
لم يكن مرغوباً فيه
فالكراسي هنا تجلس فوق الرؤوس
وتهذي عن الاسى الشاهق
وتجاعيد الحلم
الذي يعانق العميان
لذلك
سنلتزم الصمتَ
ونتظاهرُ بالغباء
لأن قرار القلوب

في اعصار المكيدة
ذو عيون من ريحٍ وأيدٍ
من اسلاك
وجبهة من عنكبوت
واخطبوط سؤال
ثم قال اني
أتحدّثُ
لاولئك الذين
لم يروني ابداً .
قال لي صديقي

(٢)

في الطريق الى «كلية الاداب»
ياصديقي لا تغني
لكل شراع ترفعه البحار
من رغبةٍ وغرق موتىٰ وجنون ،
في كل مراكبي ارىٰ خجلي الوحشي
يرفع عاصفة من نور أو صحراء
البلور كتف
المرجان بقرات
الشجر افخاذ
البريق حيوانٌ رمادي
الريحُ نسيانٌ طرقٍ
بين اصابع السماء الحائرة
والخواتمُ وهمٌ
وسليمانُ فخ لتضليلِ العشاق
قبل وبعدَ وقرب
قبور الذكريات التالية .

(٣)

ما الذي يفعله؟
ما الذي يفعله عند عويل الادراج قربه؟
ما الذي يفعله عند وضعه في صورةٍ
تحت المسدّس الحر؟
ما الذي يفعله عندما يسمع الموسيقىٰ
تهذي كالموت
ما الذي يفعله
اذ تحاصره الجدران الوحشية ؟
ما الذي يفعله عند مجيء
الارامل الى رغبةٍ من قرنفلٍ وجفاف؟
ما الذي يفعله اذ تسأله الاشجار
عن جذور الشغف المفقود؟
ما الذي يفعله حين لا تصله
رسائل من الاسوار
أو البرق، أو الطريق؟

× × ×

سيبقىٰ الشبح بلا فعلٍ يعدّدُ الاسماء
بانتظار عاصفةٍ من صقورٍ تأخذُ السواقي
المتوحشة من بداياتها حتىٰ لو ضيّع كل الاشياء.

(٤)

قال لي صديقي في الطريق الى صديقنا
ستدخلُ ممراً ضيقاً، لترىٰ
انك ترسمُ ارنباً من الرملِ
مذعوراً كوجهٍ تحتضنُ قلباً
بلا كتابة
سندخلُ شارعاً ضيقاً
تكثر فيه الفتيات اللواتي
فقدن ازواجهنَ في النار الأخيرة

النار التي صعّدت النجوم المنطفئة
الىٰ اهداب الكواكب
وتعلّقت كأوراق من كآبة خضراء
في وجه العصفور ووضوحه
الذي يركض بلا انقطاع
لصعود الهاوية
سنصعدُ شرفةً في العمارة الاخيرة
لترىٰ تحتك فتيات الضياع
بلا لهاثٍ ونقطةٍ حمراء
العربات في طيّة الاسفلت
تنام خلفهنّ

العرباتُ مثل العناكب تحت اوراق التين
تعشّشُ وتبين أمواج البنات
مثل طرق الرعب
أو حين يكون الموت مقتصراً
علىٰ مخلّفات الفرسان
هنا السارق شبح
يدخلُ ويدخن ويصفحُ
ويسرقُ أحلامك
ويستبدلُ بعد ان يشقَّ
صدَرك القلبَ بالكابوس
هنا الاصابعُ تشيرُ الىٰ
الأحذية الملتحمة بحليب الارض
وهي جاهزةٌ للطبخ
ولتذليل الصدماتِ
في وجه العَشبِ النازف
وكانَ يقالُ قديماً
انها من نِسل السماءِ الحاقدة
وقد عنيتُ الأَصابع .

العراق

من كل جهة

أحمد راشد ثاني

أعرف اليوم
أنني بلدة مغمورة
وضالة
تسرقها فيضانا
يجلبها لصوص من الكتب
وأباريقٍ
كان يخبؤها مُقَدَسٌ
في رداءة معاصيه

لعلّني تائهٌ
لعلني أجير الخيانة
لعلّ جسدي راية اخرى
سقطت

من منهزمين
سحبوا نساءهم وآلهتهم
إلى تخوم العويل
كي يتحصنوا من الفشل

موانىء
ودنانير

وجدت على قمم الجبال
لكنّ روحي طائشة
لأمر آخر
أجدني
غير قادر على القتل
الوسيلة الأخيرة
لشفاء الآلهة

للبرهنة
على المساومة بأعمارنا
تحية للغربان

لعميان الطريق
يسحبون كل ما ورائهم
لأنهم لا يلتفتون
المجانين
المنسحبون من الوليمة
بضحكات كافية
أعرف هذه الحقيقة
لأنني رأيت كل شيء
ومن كل جهة

وهو
يسقط مني كحقيقة
لا أعرفها قط
كشمعة لا تستطيع أن تنطفأ
في منتصف الليل
لأنها طويلة

لأنّ يديها قصيرتين
رغم أنّ الغرفة مُظلمة

البصيرةُ

بركانٌ بلا جمهور
ولا أسلحة

بركانٌ يشتعلُ
لأنّه أجوف
لأنّ بئره مثقوبة

أشرعةُ آلهةٍ
مُذابة

وارتعاش الحواف الجارح

أسمع الآن صمت الحجر
مسكن الروح الأخير

لهذا
لم أكن يوماً
إلا طلقة مسروقة
من المدى

أي صحراء
بامكانها تصديقي
وأنا
لا أسقط

أية امرأة
تعرفني
وأنا
لا أصل

اخري
يبدأ
قبل أن أصلَ
لا حاملٌ

ولا محمول
كذبة لا تصدق

لأنّ
الاخرين صمّ
ويداي مأخوذتان
الى نزهةٍ
مؤجّلهْ .

الامارات

مدائح البحيرات التي كتبها العربى الغريب

جمال جمعه

أنّها أرضُنا . .
السماءُ أمُّنا ، وأمنا الغاباتُ أيضاً ، تعال يا عنف العالمَ
وانتزعنا عنها .
هاهي السواحلُ التي غادَر أجدادُنا الملبَّدونَ بالدروعِ
ليغرسوا عظامهم على تخومِ أمريكا ، بينما جدّاتُنا
الصغيراتُ
كُنَّ في انتظارهم أمامَ الطواحين يشتلن الزهور في طناجرهنَّ
الـذهبيةِ المليئةِ بالاطيان التي خلّفتها أحذيتُهم الضخمةُ ، حاملاتٍ الوشائح المطرزّة
بعواءِالسرير الباردِ للأراملِ الوحيدات .
أوها . . . دعوه يمرْ
قاطعاً الغاباتِ ومساندَ الجسور
محمَّلًا برسائلَ لَاأصحاب لها (وكأنه يكاتبُ الأبدية!)
قبعات ، أيادٍ تلوّحُ ، مناديلُ مجنحةٌ
مرحباً يا غريب!
كلّها تلوّحُ ماحيةً وكاتبةً وماحيةً مرةً أخرى
التآويلَ التي إشترطتها عليه الشعوبُ المتعثّرة .
كلُّ هذا المجد ومنافٍ لاأصحاب لها
واللهِ لأكادَ أبكي
باللهِ لاتبكِ

لقد ذرفتنا المدنُ بمافيه الكفاية على هذه العواصم
(كان يكفي كي تموتَ بأن تستديَر أو تغمضَ قَليلًا لتهبَّ عليكَ الرماحْ من كلِّ الجهات)
.. من الجهات كلِّها .. من الجهاتِ كلِّها .. من الجهاتِ كلِّها
(غنِّ لنا إذنْ يا أَميرُ على قياثير وجعِكَ)
وكملكٍ نبيلٍ خُلعَ بأيدي الرعاعِ سأكون جديراً بكلّ هذا الألمِ
وأرجُّ الذكرى وما يليها ..
(لقد نصّبناك أميراً كريماً على احزاننا)
وهاهي التيجانُ تترنّحُ على اكتافي من أعالي الأشجار:
أشجارُ الخروعِ والبلّوطِ والصنوبرِ
والزيتونِ وكلّ ماهو قاسٍ وشديد المرارةِ،
وأعني ايضاً ماهو قريبٌ من الزخارفِ السحيقة
على القلائد التي تغضّنتْ حول أعناق امهاتِنا المتلفعاتِ بالأعشاب التي خرّبتها الحروبُ، مظلّلاتٍ أعينهنَّ بأياديهن المتعرّقةِ وهنّ يتطلعنَ الى الدروب التي تنبعُ منها الشموسُ، الدروب التي غادرنا منها، في انتظارِ أن نعودَ ونغفوا تحت أثدائهنّ المكتظّةِ بالحليب محاولينَ تهجئة أصلِ اللغات المترنحة كلِّها
ما .. مَا
مشاركينَ الأبقارَ والوعولَ والقططَ والخرافَ بالثغاءَ ذاته
ما .. ما
وكأنهم لم يذبحونا من أفواهنا أوّلاً ..
.. وكأنهم، أبداً ...

الدانمارك

حكاية الولد الخرافي

عبدالكريم الرازحي

هذا الحجر بلا باب
انه مغلق
هذه الشجرة بلا سقف
انها عارية
وهذا أنا بلا رأس
انني مظلم
اصابعي مصابة بالعمى واقدامي تغط في النوم
اعرف الآن كل شيء
عمامة الموت البيضاء وحرير دورة الحزن
الوجه المخروطي للرعب والشكل المكعب للكآبة
وقبل ان يخونني اللهب
ويصطادني قمر الوحل
كان بمقدوري ان اعرف وجه المرأة من قفاها
بيوت الخطيئة من نوافذها
من ملامسة اصابع الفتاة
اعرف ان كانت عذراء
لقد كنت فيما مضى أجامع انثى الاغلال
واحلم بأمرأة الفضاء
كانوا في الصباح يقدمون لي كالعادة
رطلاً من لحم الهراوات ولتراً من حليب الكوابيس

اما في المساء
فيشوون دجاجة لحمي على حجر الكهرباء
ولن انسى يوم خلقت من طين ظلام الزنزانة
امرأة ببياض الطباشير
انني لست شاعراً
ولكنني خائف كبير
اخاف من الناس والكلاب
من الاحزاب وبراميل القمامة
من وحش كلام الجرائد
ومن نباح الاذاعات
من اقفاص الحرية
ومن مخالب الايديولوجيات

ان روحي زقاق مظلم
وفي سفينة مخرومة ولدت في عهد الامام
في قرية تنام محمومة تحلم بشجرة الاسبرين
بيوتها تضاء بالكوابيس
ودروبها مسدودة بالسعال
انا الذي رأيت في النهار نجمة الجدري العمياء
انا الذي رأيت في الليل عنق الحمى المشتعل
وفي حوش قصر الامام رأيت ناقة الجرب
قوائم دابة السل اذكر كانت قريتنا
مسورة بجدار الوباء
بسور من اشجار الحصبة
كانت حقول الجدري مترامية الاطراف
تصب السعال الديكي بارتفاع دار الحكومة
انا الذي رأيت في طفولتي ولائم الموت
الاسبوعية

حفلات الاعدام اليومية

رأيت اصابع المشانق تقطف رؤوس الاحرار
وفي اسواق صنعاء رأيت وكيل الامام
يبيع المعاول والاكفان
اعشاب الاسهال
وازهار اليرقان
إبر الصداع   وخيوط الزكام
فوانيس البرص   وشمع الجذام
لحم غزلان الملاريا وحبوب منع الكلام،

سأقول الحقيقة
لقد رأيت كل شيء
رأيت نجمة مسلولة
قمراً حافياً يسعل
وقابلت اكثر من مرة
هيكل غيمة عظمى
هياكل حقول اكلتها الجراد
جداول مصابة بالكساح
قرى ميتة من الجفاف
واخرى تموت من الظلم،

خاتمـة

ذات يوم في الصيف زار الامام قريتنا
فازدهرت مخاوفنا
ماتت العصافير
في المساء التهبت نجمة البواسير،

أنا الولد الخرافي
طفلاً كنت في الليل
احشو جيب ذاكرتي بياقوت الخرافات

كان فمي ممتلئاً باعشاب النبوءات
بماء كلامي يغتسل أطفال الينابيع
النساء في الجبل
في المساء يجلسن حول فمي ليحبلن
بأقمار الاساطير

صنعاء

ابن عباس
(٦٨٨م)

(١)

قال جبرائيل: ياحبيب الله قُم والبسْ ثيابك وسَكِّنْ قلبك في هذه الليلة.
نهضتُ فرحاناً مسروراً وشددت عليّ ثيابي.
بُردتان يمانيتان إئتزرتُ بالواحدة واتشحتُ بالاخرى. وخرجتُ الى الصحراء واذا بالبراق قائماً بيد جبرائيل يقوده وهي دابة لاشبه لها في الدواب، تكون فوق الحمار دون البغل. أبيضُ الوجه وجهها كوجه الانسان وجسدها كجسد الفرس. وهي دابة من أحسن دواب الدنيا ومافيها، عُرفها من اللؤلؤ الرطب كأنها الياقوت الاصفر، عنقها من الزمرد الاخضر، كفّها من اللؤلؤ الأبيض وذنبها كذنب البعير وهو من العنبر الأشهب ورأسها من الياقوت الأحمر، طويلة اليدين والرجلين، مدورة الحوافر، عليها سرج من الذهب الأحمر ركاباتها من الزمرد الأخضر، لجامها من الفضة البيضاء، عيناها مثل الكوكب جسدها له شعاع كشعاع الشمس وهي شهلاء بلقاء محجّلة ثلاثاً مطلوقة اليمين عليها جلال من نور مرصع بالدر والجوهر لايقدر أن يصفه احد إلا الله عزّ وجلّ لها نفس كنفس بني آدم.

(٢)

قال جبرائيل: تقدمْ ياحبيب الله إركبْ.
فتقدمتُ لأركبها فاضطربت كما تضطرب السمكة في الشبكة. فقال جبرائيل: يابراق اسكنْ، أما تستحي تنفر من بين يدي سيد الخلق، فوالذى خلقه وخلقك ماركب على ظهرك اكرم على الله منه.

(٣)

ثم إن جبرائيل سبقنى الى بيت المقدس فاتبعته واذا به قد قام ومعه ثلاثة اقداح، في أحدها لبن وفي الثاني خمر وفي الثالث ماء. فقال لي اشرب أيها شئت، فاخذت اللبن فشربت منه إلا قليلاً. فقال جبرائيل فلو اخذت الخمرة لغوت أمتك من بعدك، ولو شربت اللبن كله لما دخل أحد من أمتك الى النار، فقلت ياجبرائيل يا أخي رد القدح حتى أشرب ما بقي فيه، فقال جبرائيل ياحبيبي يامحمد قضي الامر وجرى القلم بما هو كائن الى يوم القيامة.

(٤)

ثم ان جبرائيل أخرجني الى عند صخرة بيت المقدس، واذا أنا بالمعراج وهو مرقاة من ذهب ومرقاة من فضة ومرقاة من الياقوت الاحمر ومرقاة من الزبرجد الاخضر. عند ذلك مر جبرائيل عليه السلام في ألف مائة نبيّ ثم أذّن واقام الصلاة فصليت. ضمني جبرائيل الى صدره ولفّني بجناحيه بينْ عينيه وقال إركبْ يامحمد، فسمعتُ الملائكة وهم يبشرون بعضهم بعضاً ويقولون قد جاء محمد حبيب الله زائراً الى ربه. فعند ذلك صعدت انا وجبرائيل حتى انتهى بي الى سكان الهوى فحار بصري، ورأيت النجوم معلقات في السماء كتعلق القناديل في المساجد، أصغر ما يكون منها اكبر من جبل عظيم في الدنيا.

فقلت يا جبرائيل ما هذه النجوم التي تبين لنا في الارض صغاراً ومن هنا كباراً، قال كذلك بحسب (الاناء) الهواء اذا كان موضوعاً فيه الماء كثيراً يبدو قليلاً.

ثم رأيت الشمس على عجلاتها والملائكة يجذبونها الى موضع تدور افلاكها ويقذفونها بالثلج قذفاً فقلت ياحبيبي جبرائيل ما هذا. فقال: يامحمد لولا انهم يقذفونها بالثلج لأحرقت الارض ومن عليها.

(٥)

ثم اخذ جبرائيل بيدي وجعل برقى بمرقاة حتى وقف بي بسماء الدنيا أسرع من طبق الجفن على الجفن وبين الارض وبينها مسيرة خمسمائة عام وهي من الفضة البيضاء سُمّيت بالرفيعة.
فقلت ياحبيبي يا جبرائيل: سماء الدنيا فضة!
قال نعم.

(٦)

ورأيت الملائكة تنقل اعمال العبد الى اسماعيل وهو يرفعها الى الله عز وجل. قلت: ياجبرائيل من هذا؟ فقال: اسماعيل خازن السماء الدنيا ادن منه وسلم عليه. فدنوت منه وسلمت عليه فرد عليّ السلام وهنأني بالكرامة من الله، ثم دنوت الى الأمام فرأيت نهرين يطردان فقلت ما هذان النهران ياجبرائيل. قال: هذان النيل والفرات عنصرهما في الجنة ثم مرَ بي فاذا نحن بنهر آخر على حافته قباب من اللؤلؤ والزبرجد وأباريق من فضة كعدد نجوم السماء واذا ماؤه أشد بياضاً من الثلج فضربته بيدي واذا طينه مسك أزفر، فقلت: ما هذا ياجبرائيل، قال هذا نهر الكوثر الذي أعطاك ربك سبحانه وتعالى. ثم تقدمت أمامي فنظرت واذا انا بشاب احمر الوجه قاعد على كرسيّ من النور حوله ملائكة لا يحصى عددهم إلا الله عز وجل يحدثهم وهم يحدثونه، فقلت: ياجبرائيل من هذا؟ فقال: يا محمد هذا عيسى بن مريم أدن منه وسلم عليه، فدنوت منه وسلمت عليه.

(٧)

نظرت الى أمامي فرأيت ملكاً عظيم الخلقة هيّب المنظر، جالساً على كرسيّ من نور مكتوب بين عينيه سطران يزهران: أشهد ان لا إله إلا الله واشهد ان محمداً رسول الله. وبين يديه ملائكة لايحصى عددهم إلا الله عز وجل وهم يسارعون من خلفه وقدامه قد اخترقوا تخوم الارض السابعة، وعن يمينه لوح وعن شماله شجرة عظيمة فخفق فؤادي واضطربت ركبتاي وطار عقلي وذُهلت.
فقال جبرائيل: يامحمد لاتخف ولا تفزع منه، أتدري مَنْ هذا!
فقلت: لا والله؟
قال: هذا هدام اللذات ومفـرق الجماعات ومخرب الدور ومعمّر القبور وميتّم الاولاد ومرمل النساء ومفجّع

الأحباب ومغلق الأبواب ومسوّد الاعتاب وخاطف الشباب، هذا ملك الموتى، هو ومالك خازن النار لايضحكان الى يوم القيامة.

(٨)

قال: يامحمد، مامن أحد من ولد ادم إلا وله بابان، باب ينزل منه رزقه وباب يصعد منه عمله، وهذه الشجرة التي عن شمالي ماعليها ورقة إلا عليها اسم رجل من بني آدم من ذكر وانثى صغير وكبير، حر وعبد، حتى اذا قرب أجله إصفرّت الورقة التي كتب عليها إسمه أقبض روحه على الباب الذي ينزل منه رزقه ويسّود إسمه في اللوح فأعلم انه مقبوض بأمر الله تعالى، فأنظر إليه فيرتعد منه جسده ويوعك قلبه من هيبة، فيقع على فراشه مريضاً فأرسل إليه اربعين من الملائكة فيعالجون روحه.

(٩)

ثم حملني جبرائيل على جناحه الأيمن ولم يزل سارياً بي حتى أنتهى إلى سدرة المنتهى فنظرت إليها فاذا هي أصولها من الذهب الأحمر واغصانها من الياقوت وقضبانها من الدر المكنون والحلي والحلالي تميل ما بين الخافقين ويتناثر من ورقها المسك والعنبر واذا بملك على غصن من اغصانها على سرير من درة بيضاء مثل الدنيا بأربعين مرة، فلما رأيت ذلك الملك تبسمت من خلقته فسلمت عليه فرد عليّ السلام.

(١٠)

تقدمت واذا ببحر من نور ابيض واذا بملك على ذلك البحر لو اذن الله للطير المجد في طيره ان يطير من منكبه الايمن الى منكبه الايسر لم يصل اليه بخمسمائة عام.

ثم زج بي في بحر من نور اخضر يتلألأ واذا بملك على ذلك البحر لو اذن الله له عز وجل ان يبتلع السموات والارض ومن فيهنّ في لقمة واحدة لهان عليه ذلك لعظم خلقته، ثم خرجت من ذلك البحر الى بحر من نور أصفر واذا انا بملك على ذلك البحر وجميع ما خلق الله عز وجل في سمواته وأرضه لو وضع في كفه لكان كالخردلة الملقية في أرض فلاة. ثم خرجت من ذلك البحر الى بحر من نور أسود يتلألأ هيبة.

(١١)

واذا النداء من ساحل البحر إليّ: أقبل يامحمد ياأحمد فاقبلت إليه وإذا أنا بملك عظيم الخلقة جالس على ذلك البحر يكيل الماء بمكيال ويزنه بميزان ويفرقه على السحاب، فناديت السلام عليك، من انت من الملائكة رحمك الله، قال أنا أخوك ميكائيل، فقلت يا أخي ميكائيل بالذي رفعني الى هذا الموضع أريد منك أن تعرفني لم سميت ميكائيل ولم سمي عزرائيل ولم سمي جبرائيل ولم أسرافيل.

قال: أعلم أني سميت ميكائيل لاني موكل بالقطر والنبات أكيل الماء بمكيال وازنه بميزان واحمله للسحاب وأرسله حيث يشاء الله. فقلت ياأخي ميكائيل فما الرعد وما البرق، قال: يا حبيب الله الرعد اذا حملت السحابة الماء سلط الله عليه ملكاً يرسله الى حيث يشاء الله تعالى. قال: فيزجره فيحكي بعضه بعضاً فيقع له زجرة ووقعة فأضربه بسوطي فيخرج منه نور وهو البرق.

وانما سمي جبرائيل لأنه اعطي الجبروت وهو صاحب الخسف والمسخ والقذف والزلزال والصقيع وبه اهلك الله الامم الخالية. وانما سميّ اسرافيل لانه ليس في الملائكة أشد منه شيئاً ولا اكثر منه أجنحة وريشاً وهو صاحب الصور وانما سميّ عزرائيل لانه موكل بقبض الارواح.

(١٢)

فنظرت امامي واذا انا بملك من الملائكة على صورة ديك اسمه دحيابيل عنقه تحت العرش ورجلاه في تخوم الارض كأعظم ما يكون في البياض واجنحته خضراء ورجلاه من الذهب الاحمر وعرفه من العقيق الاحمر وذنبه من المرجان ولعرفه شرف من المسك الاصفر وفي وسطه ملك قاعد على كرسيٍّ من نور والكرسيّ مدُّ النظر.

(١٣)

فبينما انا كذلك واذا النداء من العليّ من قبل الله عزّ وجل: يا حبيبي يا أحمد انا أمامك ادن مني فإني انا الله رب العالمين، فعند ذلك اخذتني الرعدة والنفضة وارتعبت رعباً شديداً، ثم وقف الرفرف لم يمرّ ولم يصعد ولم ينزل، فعند ذلك عرفت اني قريب من الله عزّ وجلّ فرفعت رأسي، واذا أنا بالعرش وسع كرسيه السموات والارض، واذا هو من نور يتلألأ والكرسيّ نوره من نور العرش وحامله ثمانية من الملائكة، إثنان منهم على صورة بني آدم واثنان على صورة الأسد وإثنان منهم على صورة النسر وإثنان منهم على صورة الثور. فاللذان على صورة بني آدم يسبحان الله عزّ وجلّ ويقدسانه ويهللانه ويكبرانه ويسألانه ساعة الرزق لبني آدم، واللذان على صورة الاسد يسبحانه ويقدسانه ويسألانه الرزق للوحوش، واللذان على صورة النسر يسبحان الله ويقدسانه ويسألانه ساعة الرزق للطيور، واللذان على صورة الثور يسبحان الله ويقدسانه ويسألانه ساعة الرزق للدواب، وتحت العرش نهر كبير عظيم يقال له الكوثر على حافته واطرافه مضروبات من الدر والياقوت واللؤلؤ والجوهر والعنبر والذهب والفضة وله اربعة اركان وعليه اكواب وطاسات وأباريق وكاسات من الجوهر اكثر من قطر المطر و ورق الشجر ونبات الأرض ونجوم السماء ومن أسقاه الله من ذلك النهر لا يظمأ بعدها أبداً واذا بين يدي العرش ملائكة من نور الله عزّ وجلّ من نظر إليهم من الملائكة الذين بهم تكاد ابصارهم تذهب واقدام أولئك الملائكة قد أخترقت تخوم الأرض السابقة بألف عام العرش على أكتافهم ولهم قرون كل قرن من المشرق إلى المغرب قد كتب الله على أقدامهم أسماء من أسمائه وهم يسبحون الله عزّ وجلّ بلغات مختلفة.

(١٤)

فبينما أنا واقف في باب حجاب الوحدانية والرفرف يلوح في نور الله عز وجل فأخذني خوف شديد ورعب إذ ناداني ربي لا روع عليك يامحمد لا خوف عليك يا أحمد انت عبدي ورسولي، فعند ذلك ركن قلبي وسكن خوفي وروعتي ونظرت الى أمر عظيم لن تناله الألسن تبلغه الاوهام وغشيني من نور الله عز وجل حتى عشيت على بصري من العمي فرد الله في قلبي ورأيت من نور الله سبحانه وتعالى وجلاله ووقاره وعظمته وسلطانه ما تتحير فيه العقول والابصار، فسألت الله عزّ وجلّ أن يلهمني الثبات فنظرت ربي بعين رأسي وعين قلبي وقد كشف لي عن حجابه مستوياً على عرشه في علوجلاله وكماله وقدرته وسلطانه ولم يؤذن لي بأن احدث بأكثر من هذا، فانه سبحانه وتعالى لا يتكيف ولا يتمثل ولا يتصور ولا يتوهم سبحانه كما يوصف علام الغيوب والشهادة لايغلب عن مثقال ذرة في الارض ولا في السماء فناداني ربي سبحانه وتعالى ادن مني يا حبيبي يا محمد، فدنوت من ربي عزّ وجلّ فكنت كما قال ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين او ادنى قيل ما من قوس إلا له قاب من فضه والى الساعة قاب كذلك من الجانب الآخر، قيل من الفضة والى الوتر وقيل المراد من القوسين هو الحاجبان فكان صلى الله عليه والسلام اقرب الى الله تعالى من الحاجبين المقربين الى العينين فوضع ربي سبحانه وتعالى يده الكريمة بين كتفي ولم تكن يده كيد المخلوقين بل يد القدرة فوجدت بردها على كبدي فأورثتنى علوم الاولين والآخرين وعلم ما كان وما يكون وازال عني ما كان ويكون ما قد رأيته من الاهوال والعجائب.

(١٥)

فوجدت حلاوة ولذة من لذة قربه وملئت فرحاً وسروراً ووقع الاستبشار والطرب في قلبي حتى جعلت انظر يميناً وشمالاً في نور ربي عزّ وجلّ، وعلمت ما في السموات والارض حتى لو أردت ان احدثكم بالاشياء كلها لفعلت ذلك باذن الله سبحانه فألهمني ربي عزّ وجلّ فقلت الحسنة والسيئة والدرجات والكفارة والذنوب الموبقات فقال الله عزّ وجلّ ماهي يامحمد وهو اعلم ما ألهمني ربي ذلك كرامة وشفقة على عباده المتقين.

(١٦)

فرفعت رأسي وقلت: يارب أين أنا؟

قال: انت على بساط القدره فرفعت القهقرات ورائي، وهممت أن اخلع نعلي فناداني ربي سبحانه وتعالى لاتخلع نعلك دس بنعلك كي يشرف بساطنا، وقد كتب من الازل انك أنت السيد المفضل، فالتفت عن يميني واذا بسيف نقمة يقطر دماً وهو معلق بساق العرش اليمنى، فقلت آلهي وسيدي ومولاي: ارفع السيف عن أمتى.

(١٧)

قال جبرائيل عليه السلام: يارضوان خذ بيد حبيب الله وأره الجنة.

فأخذني رضوان وادخلني الجنة، فنظرت الى أرضها فاذا هي مثل الفضة البيضاء، فتأملت رياضها وحصباءها اللؤلؤ والمرجان وترابها المسك ونباتها الزعفران واشجارها وانهارها وسقفها من الياقوت الاحمر، منعقدة قبابها على نهر الكوثر، العرش سقفها والرحمة حشوها وملائكة الرحمن رجالها.

(١٨)

ورأيت فيه من لؤلؤة بيضاء معلقة بلا علاّقة تحملها ولا دعامة تمسكها. لها ألف باب من الذهب الاحمر على كل باب الف وصيفة ووصيفة، ورأيت داخل القبة ألف مقصورة في كل مقصورة ألف سرير، على كل سرير ألف فراش من الاستبرق بين كل فراش وفراش نهر يجري من ماء لا يبتل الظاهر والباطن وأنا متعجب من ذلك، واذا النداء من العلي: تتعجب من هذا يامحمد، انظر الى صدر القبة، واذا هي مد البصر. فنظرت اليها وتأملتها واذا هي قبة من الزمرد الاخضر فيها سرير من العنبر الابيض مرصع بالدر والجواهر عليه جارية وحور كحل نجل شكال دعج غنج بحركة أحسن من الشمس والقمر ومن أين للشمس والقمر حسن وبهاء وفصاحة، وقدّ واعتدال مثلها خلقها الله تعالى من قدمها الى ركبتها من الكافور الابيض ومن ركبتها الى صدرها من المسك الأزفر ومن صدرها الى رأسها من النور الأزهر، لها ألف وستمائة ذؤابة من الشعر لو اشرقت على أهل الارض لأضاء من نور خنصرها المشرق المغرب ولو تفلت في البحر المالح لصار عذباً فراتاً.

(١٩)

فتأملت في الجنة واذا عرضها كعرض السموات والارض، مبنية من الذهب الاحمر والفضة والدر والياقوت والجوهر واللؤلؤ والزمرد الاخضر، واذا ثمانية أبواب ستورها من سندس اخضر مفاتيحها من الياقوت الاحمر، سورها لبنة من فضة ولبنة من ذهب مكتوب على الباب الأول جنة النعيم والباب الثاني دار السلام، الباب الثالث دار الخلد، الباب الرابع دار الفردوس الخامس دار الجلال، السادس جنة عدن، السابع دار الخير، الثامن دار العلى. حول كل دار مسيرة الف الف عام الى تسعمائة الف الف عام وكذلك عرضها ثمانون شهراً والشهر ثمانون يوماً واليوم ثمانون ساعة والساعة الواحدة ألف سنة من سنيّ هذه. وفي كل جنة خلق الله عز وجل ثمانمائة الف الف قصر من الذهب الأحمر والدر والجواهر والياقوت الاحمر والزمرد الاخضر وفي كل قصر أربعة آلاف ألف ألف طبقة بعضها فوق بعض، في كل طبقة الف شباك من نور، على كل شباك سرير

من الذهب الاحمر والسندس الاخضر مكلل بالدر والجواهر، بعضها فوق بعض، على كل فراش حورية من الحور العين على كل واحدة منهن سبعون حلّة ما بين احمر واخضر منسوج بالدر والجوهر والمرجان ووجوه تلك الحوريات أضواء من الشمس والقمر، لهنّ عيون لونظر إليها اهل الدنيا لماتوا في ساعة واحدة، لكل حورية الف سرير من الذهب الاحمر مكلل بالدر والجوهر والمرجان، يبين مخ ساقها من وراء ثيابها، في كل حورية ألف خلخال من الذهب الاحمر لو سمعه أهل الدنيا لتشوقوا لحسنها، وفي عنق كل حورية الف قلادة من الدر والجوهر والمرجان واللؤلؤ تضيء مثل الكوكب الدريّ، وبين يدي كل حورية ألف ألف وصيفة، مكتوب على باب كل قصر اسم صاحبه، وعلى نحر كل حورية اسم زوجها بنور يتلألأ: أنا لفلان ابن فلان. طول كل قصر من تلك القصور الف وثلاثمائة سنة، وعرضه ألف واربعمائة سنة في كل قصر ابواب، وبين الباب والباب خمسون سنة، على كل باب بستان نهر يجري، في كل بستان نهر من لبن ونهر من عسل ونهر من خمر، لذة للشاربين ونهر من ماء غير آسن، مضروب على جنب كل نهر ألف خيمة والف قبة من الزمرد الاخضر والياقوت الاحمر وفرش من السندس، وفي كل بستان فواكه كثيرة لا تحد ولا تعد ولا تحصى. .

انفاس القطيعة

عبداللطيف اللعبى

قليل هم الكتـاب الذين وحّدوا بين ابداعهم وحياتهم، فجاءت كتاباتهم ثرية، ثراء حياة كثيفة بالتجارب، وبحثاً دائماً في تضاريس الذات، وليست نتاجاً استيهامياً، أو نرجسية ذهن بارد.

عبداللطيف اللعبى، الشاعر المغربي، واحد من هذه القلة التي لم تستجد ولم تساوم، حيث الكتابة عنده بمثابة أنفجار حياة، يقول الذات والمجتمع والعالم، كتابة مفعمة بخبرة التجربة، وفيها من البساطة الضاربة في الاحتمالات. وفي غمرة المواقف الصعبه، يبدو اللعبي، دوماً، متألقاً بعينيه الصقريتين اللتين تشعان حباً وضراوة في آن.

غداة سفره الى المغرب (من باريس، إقامته المؤقته) كان لنا معه هذا الحوار:

● *نبدأ الحديث. انطلاقاً من بداهات معينة حول إشكاليات الحداثة الشعرية، فمنذ ثلاثين سنة وسياق الكلام، بمستويات مختلفة، قائم، ويتخذ طابعاً صراعياً وفق الميول والامزجة إذا لم أقل المذاهب والاتجاهات. أين وصلنا، هل هناك نقاط محددة ننطلق منها؟*

□ *هناك طبعاً حركة الحداثة التي قطعت تلك المسافة، وحققت ذلك الانجاز. ومايهمني شخصياً ماذا تمثل هذه الحداثة راهناً، في عملية التجديد والابداع ضمن الثقافة العربية، وعلى صعيد الشعر خاصة. هل استنفذت طاقتها، وهل أصبح فعل تجاوز حلقة ما في هذه الحداثة اشكالاً مطروحاً؟!*

فحركة الحداثة كانت بالفعل نوعاً من الثورة الثقافية. وهناك في تاريخ الثقافة البشرية نحصل على هذه الانقلابات التي تغيّر مسار ثقافة ما باتجاه أكثر عمقاً وجذرية، لكن، وكما في السياسة، احياناً يحدث تراجع وردة بشكل من الاشكال إلى ما كان قائم.

هذا الانطباع يمكننا أن نسوقه في سياق حديثنا عن الثقافة العربية الحديثة.

● **لكن إذا كانت هذه الحداثة، أو هذا التطور جاء في سياق ولادة طبيعية، وجاء استجابة لتطور اجتماعي فرض تغيراً في الاشكال التعبيرية، اي انها تأسست طبيعياً، فلا يمكن ان تكون هناك ردة أو نكوصاً نهائياً، كون هذه الحداثة استجابة للتاريخ وتطور أشكال التعبير. ربما يمكننا القول عن التطورات والرؤى التي تلحق دائماً ببنيات التعبير ومعيوشاته. إذا كنا نعني حقاً حداثة حقيقية وليس تطريزاً لفراغ المترفين.**
مارأيك؟

□ عندما قلت بأن اي تغيير يحتمل تغيراً مضاداً، أو اعادة لبعض البنى التي كانت قائمة قبلاً، كنت اريد الوصول إلى الفكرة التالية؛ بأن اي انقلاب أو تغيير في بنى الافكار والتعبير مهدد دائماً «ببدوغمائية» معينة. فالقيم الجمالية والفكرية، وان كانت تنزع نحو التحرر، يمكن أن تحمل أيضاً نوعاً من التحجر عندما تطرح نفسها كقيم مطلقة، وتنزع إلى الاقصاء والالقاء، اي يكون لها دور قمعي في مجابهة قيم جديدة قيد البروز.

وعندما أقول هذا فاني لا أريد اتهام أحد بأنه فرض هذه القيم بوعيه، بل هذا ما صار موضوعياً، ويمكن أن نصادفه في الكثير من التجارب، سواء السياسية أو الثقافية التي نحن بصددها. فمثلاً في فرنسا هناك التجربة السوريالية التي كانت على الصعيد الادبي والشعري بمثابة انعطاف، لكن خلال مسارها اللاحق تحجرت وصارت تمارس الاقصاء والاستعداء لبروز أي رأي مغاير.

● **هل يمكننا مثلاً القول أن هذه الحداثة في نوع منها تحولت لجهاز مفاهيميّ مؤسسي يناهض التجديد والمغايرة. وجانب آخر بقي مشروعاً مفتوحاً لاستيعاب مدارات التجديد ومقاومة التكلس والجمود، اي بقيت مخلصة لجوهر انطلاقها؟**

□ فعلاً، ثمة ذلك الجانب الذي تحدثت عنه، من قيم التجديد والخلق، لكن صرنا، بالتدريج، نلاحظ تحجراً في المستوى النظري، اي تنظير الشعر، باتجاه إقصاء كل تجربة لا تتطابق مع هذا الرأي، اقصاء كل تجربة تنطلق من الحياة اليومية ومن المعاناة الفردية والجماعية، وأصبح ينظر إليها على انها خروج عن الشعر.

وعلى صعيد اللغة، هناك لغة تحديثية كانت منفتحه في البداية، لكنها أصبحت تنغلق أكثر فأكثر مع مرور الزمن. وهذا في نظري خطر كبير، فعندما اقرأ لشعراء عرب لاينتمون للجيل الأول وانما للجيل الثاني أو الثالث، ألاحظ طغيان اللغة الواحدة، وكأنما الشعر العربي يكتب بلغة واحدة، والذي يكتب الشعر ليس كائناً حياً ينحت لغته من خلال التجربة الشعرية. وهذا بالتأكيد يؤثر كمشكل أساسي في تطور اللغة الشعرية.

● **يسوقنا حديثك إلى الكلام عن الانماط التعبيرية أو التمايز التعبيري. هل كما يتبدى ضمنياً في كلامك أن شعراء كباراً مثل السياب هو نمط تعبيري متميز وكذلك أدونيس ومحمود درويش. أما الجيل اللاحق إذا صح التعبير فيسيطر عليه طغيان نمط واحد أو مناخ شعري واحد وبهذا نحكم بفقدان الفرادة والصوت الشخصي؟**

□ أنا لا أعتقد ان هذا هو المشكل في النقاش. وإذا استخدمنا تعبير (الجيل اللاحق) فهذا الجيل أراه يعاني من عقدة سلطة الاب، أو من سلطات شعرية قائمة، وهي التي تفرض النموذج الشعري. وأنا لاأستطيع استساغة الكثير من التجارب الشعرية الجديدة. ففي نظري لايمكن أن يتخلّق الجديد في الشعر وفي الثقافة، إلا إذا كان هناك نفيّ لما هو قائم، حتى ولو كان هذا القائم ثورة في حد ذاته. والاحظ ان هناك خجل في نقد السلطات الشعرية القائمة، نقداً في العمق. فعملية التجديد الابداعي

تشبه العملية البيولوجية أو الطبيعية، فالكائنات الحية تطورت عبر القفزة النوعية التي هي الالغاء لما هو موجود قبلها. وهذا في نظري ضروري في المرحلة الاولى، وفيما بعد تأتي الغربلة التي هي فرز الحقيقي من الزائف. لكن في اللحظة التي ننتقل فيها من شكل تعبيري إلى شكل آخر، أو من ممارسة ابداعية إلى أخرى، لابد ان تحدث هذه القطيعة، ومن غيرها استحالة التجديد الابداعي.

● ***لماذا لا يكون هناك استمرار تطوري للجوانب المشرقة في المنجزات المتحققة؟***

□ *أنا لا أؤمن بهذا. في نظري ان الثقافات لا تتطور إلا عبر القطائع، خاصة في المرحلة التأسيسية، وفيما بعد تطرح مرحلة الغربلة وموضعة الأشياء في سياق آخر، والاخذ بما هو متبلور. أما المرور من شكل الى آخر، ومن جوهر الى آخر فالقطيعة ضرورية.*

● ***نحن الآن في نفق من الالتباسات. كيف يمكننا ان نتحدث عن قطيعة نهائية في الثقافة. في حين ان الحداثة نفسها، في مرحلتها التأسيسية، وقد مارست قطيعة ما وخلقت انساق تعبير ورؤية جديدتين بدرجة ما، كما تواصلت مع المنجزات الكلاسيكية، عربياً وعالمياً، بقدر ما. اي انه مهما تطورت اشكال الثقافة والتعبير، تظل مشدودة لا شعورياً الى ماضيها، وخاصة في الجانب الأصيل منها. فعندما أجلس، مثلاً، على الطاولة لأكتب قصيدة ما تمليها تجربتي الحياتية أظل بدرجة ما مشدوداً الى ماض يربض في اللاوعي. بما معناه ان اللحظة الشعرية الخاصة مسكونة أيضاً بذاكرة، واللغة مشحونة بتاريخ. كيف يتسنى لنا الحديث عن قطيعة بهذا الشكل الصارم؟***

□ صحيح. انني لا اتحدث عن قطيعة مطلقة. هناك تواصل من نوع محدد. لكني مازلت أعتقد ان عملية التجديد ليس لها ان تتم إلا عبر الاستنفار على ماضي الثقافة وحاضرها. وأؤكد على الفكرة التي طرحتها، فهذه اللحظة الاولى التي تحدثت عنها يتم فيها مسح الذاكرة، وهي لحظة انغلاق يشعر فيها الشاعر بالولادة الجديدة، وولادة الجسم الثقافي الشعري الجديد.

فمثلاً أسرد عليك تجربة مجلة «أنفاس» التي أسستُها خلال الستينات، كانت هكذا. وهذا الذي اعطانا الاسهام في بلورة ثقافة جديدة. لكن بعد الخمس السنوات الاولى، ربطنا علاقة جديدة بالتراث العربي وكذلك الثقافة الغربية التي كنا نتعارض مع ما كان سائداً فيها... هذه اللحظة إذن التي اكدت عليها هي لحظة الزخم الابداعي، اللحظة التي يكون فيها المبدع وحيداً على الارض وأمام التاريخ.

● **اذن يمكن، بتوضيح اكثر، اعتبار هذه القطيعة اعادة نظر في مفهوم القائم والموروث وليس نفياً لهما، نتذكر على سبيل المثال التجربة السوريالية التي عصفت بكل شيء في الثقافة والادب، اضطرت فيما بعد الى ايجاد أسلاف لها في الموروث الكلاسيكي والاوربي، وحتى في الموروثات الاشراقية والصوفية الشرقية.**

□ أكيد. هذه عملية لاحقة، اما في البدء فكانت ممارسة الدخول في المغامرة الابداعية قد اتخذت بعداً آخر. أعتقد ان العلاقة بالتراث البشري بأننا لا نكتب للذاكرة أو للنص المرجعي، نكتب كذلك بالتجربة، وهذا شيء تم تغييبه في العشرين سنة الأخيرة، أي أنك لا تكتب بثقافتك وانما تكتب بحياتك، بجسمك بأعصابك، بكل ما كوّنك، ليس ثقافياً فحسب، وانما بيولوجياً.

● **يقودنا مسار الحوار الى نقطة ذات اهمية خاصة في الشعر العربي، وهي تحكّم المرجعية في النص، فما ادى الى الاخلال بالعنصر الشخصي أو الصوت الخاص، وجعل الكثير من النصوص تدور في فلك**

المرجع المحض.

□ وهذا ما جعلني متوتراً في هذا الحوار، هو هذه الظاهرة بالضبط، وهي تشبه الولاءات التي تسود في جوانب خارج حقل الثقافة، وكأن ما هو سائد اجتماعياً وسياسياً ينتقل الى حقل الابداع الذي هو مجال الحرية. واذا لم يكن هنالك وعي بخطورة هذه المسألة، فمن الصعب بروز أصوات تتميز بتجربتها الانسانية والابداعية.

● **نلاحظ ان النقد واقع في المطب نفسه، فهو يلعب لعبة الولاء والانحياز، واحياناً يغرق في لفظية فارغة خلّفها الغرب وراءه منذ زمن، الامر الذي يصيب النقد بالشلل الطبيعي عن ممارسة دوره في اكتشاف عناصر القوة والضعف في مسيرة الادب.**
نقطة ثانية أود الاشارة إليها، وهي عدم الايغال في تأكيد الفرادة الشخصية، أو اللغة الشخصية، فبقدر ماهي مطلوبة وأساسية، هناك الهواجس المشتركة التي تشكل تقاطعاً معيناً بين عناصر وأصوات مرحلة شعرية، أكانت ماضية أم حاضرة. ما رأيك؟

□ أتناول هذا الموضوع من زاوية خاصة. فلا ننكر ان هناك تحديات تواجه الشاعر العربي والى أي مدى مواجهتها بصحوٍ مشترك، فهناك بالتأكيد العناصر المشتركة على الصعيد الفكري والفني، لكن كيف نعطي التجارب الجديدة امكانية التعبير في صياغة هذه المرحلة والتعبير عنها بشكل مغاير. وعندما نتحدث عن المرحلة، أي مرحلة شعرية نقصد؟ فعندما نتحدث عن الشعر العربي الحديث فنجد ان هذا الشعر مرتبط بمرحلة الستينات والسبعينات، بجميع فرضياته ومكوناته.

مرحلة السبعينات والثمانينات هي مرحلة مغايرة تماماً فيما هو مشترك. وأشكّ ان الشعر العربي الحديث إرتفع في المرحلة الراهنة الى مستوى الاحداث والحياة التي نعيشها، والى مستوى التعبير عن هذا الانهيار

● **نتحدث عن التمايز بين المراحل الشعرية التي ذكرت، فبعد القصيدة ذات النفس الملحمي المتين والتي كانت تتوسل مشروعاً كان ماثلاً، نلاحظ الآن انتشار القصيدة المقطعية التي ترى في التفاصيل الصغيرة مادة لها. هذه سمة بجانب سمات اخرى، حتى الكثير من نصوصك الشعرية والقصصية لها مثل هذا التوجه منذ زمن بعيد، ولم تعرف عربياً مبكراً، ربما لتأخر ترجمتها عن اللغة الفرنسية التي تكتب بها الى جانب العربية لاحقاً.**

□ ربما تكون تجربتي الكتابية حالة خاصة فأنا اكتب بحياتي، أي ان الحياة هي التي فرضت عليّ الشعر، فحين تصدم بالحياة تكون لك رغبة التعبير عنها وتحاول نحت أدواتك التعبيرية.

وألمس في الكثير من التجارب الشعرية التي اطلّع عليها غياب الحياة، وكأنما الكاتب ينطلق من اللغة اكثر مما ينطلق من سياق حياتي ومن تناقضات حيّة. بحيث انني حين اقرأ هذا النوع من النتاج لا أشعر بأي شيء، فهو لا يمنحني رؤية جديدة أو حساً جمالياً جديداً.

طبعاً، قد يكون هذا حكماً قاسياً، واتمنى ان لا يفهم منه القطع النهائي. فهناك تجارب مغايرة، فمثلاً الحب، أعتقد اننا افتقدنا هذه الملكة، الشاعر العربي لم يعد يحب. عندما أقرأ قصيدة حب أشعر ان الموضوع ليس هو الحب الذي يجمع بين رجل وامرأة. هذا الشيء العظيم والقاسي جداً، والذي يمكن ان يكون بين رجل وامرأة واب وطفل، وبين صديق وصديق.

هذا الشيء العظيم كحدث حيوي، لا أشعر به في الكثير من الشعر، وانما أشعر بشيء آخر

كحب الكلمات، شيء نظري اكثر مما هو واقعيّ.

● **يمكن، بهذه المناسبة، ان نتكلم عن الحب في السلوك الشعري، في الاوساط الثقافية العربية بمختلفها، وخاصة في بلدان المنافي والاغتراب المكاني، التي يتوزع في خرائطها الكثير من المثقفين والشعراء العرب، ومع التأكيد على احترامي للجميع، لكن يبدو واضحاً ذلك الجو التنافسي الذي يصل حد الافتراس المتبادل، مما يجعل الانسان غير قادر على الحب، انني لا أقصد الانسجام الكلي، فهذا متعذر في علائق البشر، لكن نوعاً من الثقة والحب الذي يمدان الشعر والثقافة بطراء خاص امام هذه الهجرة الجماعية والاقتلاع المرعب.**

□ في الواقع، تعاش المنافي الآن بمفارقات عجيبة. والمنفى، كما يقول ناظم حكمت، مهنه صعبة، ولكي تمسك بهذه المهنة يتطلب الأمر حرصاً كبيراً في المستوى الاخلاقي والفكري والسلوك اليومي

المنفى هو آلة قد تحطم الانسان وقد يكون العكس حاله لاستنفار داخلي ويكون مدرسة وطاقة كبيرة جداً لاعادة الالتقاء بالوطن وبكل ما هو أساسي بالنسبة للمثقف الحر. وبالفعل، نادراً ما نلتقي بهذه الحالات، وكأنما المنفى بالنسبة للبعض نوع من العطلة، عطلة عن الوطن، عطلة عن كل الاشياء التي تستحق ان نكافح من أجلها.

المشكلة أيضاً ان هذه المنافي لم تخلق مناخاً عربياً آخر، لان شروط المنافي هي الانتاج الثقافي، نعرف ان تجربة المهجر كانت خصبة على الصعيد الابداعي، بينما هذه الهجرة الجديدة، ربما بسبب حداثة عهدها، وربما لأن المرحلة التاريخية التي يجتازها العالم العربي صعبة، كل ذلك لم يعط الهجرة الجديدة فرصة تحقيق ممارسات ثقافية وابداعية هامة حتى الآن، نظراً لما يعيشه المثقف.

● **هذه المسألة مطروحة على الكتّاب العرب باللغة الفرنسية أو الانجليزية، وانت جزء من هؤلاء الكتاب، وان كنت قد بدأت مؤخراً الكتابة باللغة العربية. ليست هنا في وارد التطرق الى بداهة الظرف التاريخي الذي فرض هذه المسألة، لكنني أريد نظرك لاشكالية الازدواج اللغوي.**

□ يمكن ان نحدد الحديث حول هذا الموضوع، فقد كتب حوله الكثير، الشيء الوحيد الذي يمكنني اضافته، هو انه بعد اربعين سنة من هذه الممارسة الكتابية. ارى ان الاتجاه العام يمضي نحو انقراض موضوعي. فالآن صار عدد الكتاب باللغة العربية في اقطار المغرب العربي يساوي ٨٠٪، وهذا لا يقلل بالطبع من الكتابات باللغة الفرنسية وحضورها الآن في الساحة الثقافية، وتأثير هذه الكتابات على الاجيال الصاعدة التي تكتب باللغة العربية. ما يهمني هو تقييم هذه التجربة، هل كانت سلبية ثقافياً وحضارياً؟ انني ارى انها تجربة لها إيجابيات كثيرة، فهي التي سمحت ببروز محورين في الثقافة العربية، محور ثقافية الخصوصية ومحور الثقافة الغربية. والذي أنجز في هذا الانتاج الادبي هو عملية مثاقفة، عملية انصهار فعلي يرتطم فيه المثقف العربي مباشرة مع الثقافة الغربية، وبهذا يستطيع ان يبلّغ جوهر الثقافة العربية والعقلية العربية باحدى امهات لغات الغرب، ويحمل كذلك الى اللغة العربية، خلال تجربته، ما استطاع صهره من جوهر الثقافة الغربية.

واذا نظرنا الى هذه التجربة من زاوية تاريخية فاننا لانجدها شاذة، هناك تجارب مماثلة في امريكا اللاتينية واوروبا... إلى آخره. ونحن نتجه نحو ثقافة كونية الحدود. وما حصل في المغرب العربي في نظري يعّجل بهذه العملية عبر هذا الجزء الذي عرفه القارىء على المستوى العالمي. إذن هذه التجربة

هي كسب للثقافة العربية، وليست تحويلاً لمجرى الامور أو استلاباً، رغم ان بعض الكتاب باللغة الفرنسية لهم هواجس اخرى، لكن هذا خارج سياق حديثنا.

● **اجرى الحوار: سيف الرحبى**

عن خمسة أصوات، عن غيرها

(قراءة في التجربة)

حلمي سالم

هذه قراءةٌ في خمسة أصواتٍ متنوعةٍ من شعراء الحداثة العربية، في بعض الأقطار العربية، لم يكن إختيارها، دون غيرها، راجعاً إلى أساس «قيمي»، فليس شعراؤها هم بالضرورة أفضل الأصوات الشعرية في أقطارها أو في الوطن العربي.
إنها تجاربُ متباينةٌ متنوعة. وبعض هذه الأصوات مايزال في طور الخطوات الأولى على طريق التحديث الوعر، وتناولها بالقراءة هو ـ بالتالي ـ نوع من مساندتها في تدعيم وتوسيع هذه الخطوات، وإنجاز خطوات جديدة مرتقبة.

وعلى الرغم من أن هذه الأصوات الخمسة متعددة وجوهِ الاختلاف (اختلاف القطر، واختلاف حجم التجربة، ومستواها، ونوع الأداة الشعرية)، فإنها جميعاً، معا، تثير قضايا متقاربة، وتطرح مشكلاتٍ واحدة، وتقدم ملامح متنوعة تساهم في تشكيل وجهٍ من وجوه الحداثة العربية الراهنة، بأسئلتها ومحاولات أجوبتها، وبالمهام المطروحة عليها، وبما أنجزته ـ وما لم تنجزه بعدُ ـ من طموحها المفتوح.

وقد حرصتُ على أن تكون قراءتي فيها جميعا أقربَ إلى القراءة التطبيقية منها إلى النقد النظري، لسببين أساسين:

الأول، هو اعتقادي بأن تجربة الحداثة العربية أصبحت في أشد الاحتياج إلى مثل هذه القراءات التطبيقية (وهي نادرة بحق)، إلى جوار الكم الهائل الموجود من التنظيرات الجمالية، المعلّقة في فراغٍ خالٍ من العمل «الميداني» الشاهِد والمبرهِن.

إننا في حاجةٍ إلى أن نقدم للقارىء ـ ولأنفسنا ـ «همزةَ الوصل» بين هذه التنظيرات النظريّة وبين النصوص الحداثية، حتى لا تظل التنظيرات في وادٍ والانتاج الشعري في وادٍ آخر، منفصلَيْن، متوازيَيْن لا يلتقيان.

والثاني، هو رغبتي الشديدةُ في أن أقدمَ لخصوم ومنتقدي الحداثة برهاناً عملياً على القضايا التالية:

١ ـ أن شعر الحداثة (الذي يُتهم بالغموض والالغاز والخلو من المضمون الانساني أو الوطني أو الاجتماعي) يمكن أن يُقرأ، ويمكن أن نجد فيه رؤىً ومواقفَ فكرية وانسانية ـ بل وسياسة ـ إذا خلصت نوايا

القارئين، وإذا دخل إليه القارىء المدخل السليم، أى المدخل الذي لا يطلبُ من القصيدة ـ قبل قراءتها ـ مهمةً معينةً محددة سلفاً.

٢ ـ أن هذا الشعـر مرتبطٌ أشد الارتباط بواقعه، الاجتماعي والانساني، على الرغم مما فيه من رموز وتقنيات، بل بسبب أو بواسطة ما فيه من رموز ومن تقنيات تشكيلية.

٣ ـ أن القارىء المدرَّب، بالتالي، يستطيع أن يكتشف الجيدَ من الردىء في التجارب الحداثية، فلا يقع في عمومية أن يحسب المزيفَ على لأصيل، والمدّعى المصطنع على المجدّد الحق، فيشتم الجميع، ليستريح ويريح.

فليس صحيحاً أن الحداثة ـ كما يدّعي المتكاسلون، او العاجزون، عن بذل أي جهدٍ مثمر ـ فوضى شاملة لاتعرف فيها الذهبَ من الصفيح.

٤ ـ أن الحداثيين في الوطن العربي كله ليسوا عصبةً عُصابيةً، يقولون كلاماً متشابهاً، ويدافعون عن بعضهم بعضاً بالحق وبالباطل، في حزبويةٍ غشوم.

ولسوف تدّلنا قراءة هذه التجارب الشعرية السبع، أن الحداثيين ليسو صوتاً واحداً متماثلاً ومكروراً، بل هم تنوّعٌ وتباين وتخالف وثراء، وأنهم لا يتواطئون على مثالبهم، بالمداراة أو التجاهل أو الانكار الجهول.

إن بامكاننا أن نرصد أخطاءنا، بمثل مانثّمن إنجازاتنا، في آن.

٥ ـ وأخيراً، أن وحدة الهم العربي، ووحدة الطموح الحداثى في شتى الأقطار العربية، ليستا في حاجةٍ إلى برهان أو دليل.

«تضاريس» الثبيتى

محمد الثبيتى واحدٌ من شباب الشعراء الجدد في المملكة العربية السعودية، الذين يشكلون تياراً من الابداع الشعري التجديدي، يضم ـ مع الثبيتى ـ محمد الحربي وعلى الدميني وعبدالله الصيخان وخديجة العمري، وغيرهم من المبدعين، الذين يؤسسون ـ مع نظائرهم في القصة والنقد الأدبي ـ حركة أدبية حيةً تمور بالخصوبة والرؤى المعاصرة في الثقافة الراهنة، وتعقد الأصرة القوية بأحدث خطوات القصيدة العربية الجديدة في مختلف الأقطار العربية.

في ديوانه «التضاريس»، تجارب شعرية متنوعة، تضع صاحبَها في مقدمة شعراء جيله خبرةً بلغة قومه (العربية) وهضماً لتراثها الطويل، في الوقت الذي تتصل فيه هذه الخبرةُ بنبض العصر اتصالاً ناصعاً: لغوياً وتقنياً واجتماعياً.

يحتـوي الديوان على خمس قصائد، هى: التضاريس (التي تتكوّن من تسع قصائد قصيرة)، تغريبة القوافل والمطر، هوازن فاتحة القلب، امرأة تضىء، الأسئلة.

ولعـل من أوضح السمات التي يلحظها قارىء «التضاريس»، هى النزوع الى البشارة، وروح التنبؤ الصافية التي تسيل في تجربة الشاعر سيولةً لينّةً رقيقة.

إيمان عميق بأن الغدَآتِ، وأن الجمالَ سيهزم القبحَ، وأن صباحاً حقيقياً سيجيء، يكنس في مسيرة أزمنة الحلكة والعماء:

«هل هو الرعدُ يعرّي جسدَ الموتِ
ويستثنى تضاريسَ الخصوبهْ
قل هى النارُ العجيبهْ
تستوي خلف المدار الحرِّ تِنِّينا جميلاً وبكاره
نحلةً حبلىٰ،
مخاضاً للحجاره»

إن هذه البشارة محورٌ مركزيٌ في رؤية الشاعر الفكرية والفنية، فحتى إذا ابتدأت الرؤية ـ مرة ـ بداية كابيةَ معتمة، فإنها سرعان ما تزهر وتشرق، وتنفتح عن نهرٍ من البشارات المتألقة.

في قصيدة «ترتيلة البدء»، يبدأ بالقول:

«جئتُ عرّافاً لهذا الرمل،
أستقصى احتمالات السواد
جئتُ أبتاع أساطير ووقتاً ورماد»

لكنه في ختام «الترتيلة» ينتهى إلى القول:

«حيث تمتدُّ شرايينُ الطيور الحمرِ،
تبرى مهجة الطاعونِ،
يشتد الخاصْ
يادماً يدخلِ أبراج الفتوحات،
وصدراً ينبت الأقمار والخَبز الخرافيّ
وشاماتِ البياض»

إنه يبدأ تسياره الشعريَّ باليأس من الكون، والقنوطِ من الجمال والحق والعدل، لكنه يمتلك عبر هذا التسيار الحقائق الدفينة ويكتشف الأسرار الكامنة، «فيعرف» أن القبح عابر، وأن الجمال هو الدائم المقيم.

العملية الشعرية هنا، هى ـ في وجه أصيل من وجوهها ـ رحلة «معرفة».

وليس المقصود عندي بالبشارة، أي نوع من أنواع التفاؤل الساذج أو النهايات «الايجابية» التي كانت من وصايا زمنٍ نقدى مضى.

الأمر هنا، مع شاعر تجديدى، جد مختلف. فحتى الوضوح أو المباشرة أو الدعاية الفكرية في عمل هؤلاء المجدِّدين، يصبح له سياقه الخاص وتصويره غير المكرور ومجازه الداخلي الذي ينطلق من لحم التجربة التجديدية بعامة.

فليس من الصور التقليدية في التفاؤل التقليدي هذه الصور، على سبيل المثال:

(هذا حسامُ الخطيئة يعبر خاصرتي)
(أنا آخرُ الموت)
(تنّينٌ جميل)

السمة الرئيسية الأخرى في قصائد « التضاريس» هى «الغنائية» الجميلة. والغنائية ليست سُبَّةً في ذاتها في كل حال، كما كان البعض منا يظن من قبل، حين كنا نعتقد أن الغنائية، لكونها كذلك، قبيحةٌ ومرفوضة، وصارت من مخلفات العصر القديم.

هنا «غنائية درامية» - إن صح التعبير - غير عاطفية، أو غير مقتصرة على الجانب العاطفي.

وتتجلى هذه الغنائية الدرامية في صور عديدة: مثل التكرار والترداد المقطعي، على غرار ما نجده في قصيدة «الصعلوك»، والتقفية المتقاربة الموقعة (والمتوقعة أحياناً)، مثل:

«من يقاسمني الجوعَ والشعر والصعلكه؟
من يقاسمني نشوة التهلكة؟
أنت أسطورةٌ أثخنتها المجاعاتُ،
قل لي: متى تثخنُ الخيل والليل والمعركه؟»

ولا بد من القول، هنا، إن هذه «الغنائية» الجميلة، قد تحمل في حشاها بذور انزلاقها - في بعض المواقع القليلة - إلى نوعٍ من الأداء الرومانسي السهل، فنراه يقول:

«ألقي عليك تمائمى وقصائدي الأولى،
وأظل طيراً يعتريه الرقص أو كفاً بلاحناء
أحلم بالزمان الرحب والمدن الطليقة
والقمر»

ويبرز هذا النزوع الغنائي الجميل، في صورة عالية، في قصيدة «امرأة تضيىء»، حيث القصيدة تردادُ لحالة متراوحة، عبر تنويعات مختلفة طفيفة، حتى يتكون من هذه التنويعات «الكميّة» تغيّرٌ «كيفىّ»، في نهاية القصيدة:

«حين تنطفىء امرأةٌ في دمى

أكتوى بالزمان الردىء
أكللّها بالوَرَعْ
وأسكبُها في مكان الوجعْ
فتضىء» .

الخبرة الواعية بالتراث العربي سمةٌ واضحة ثالثة من سمات هذه المجموعة الشعرية . على ان هذه الخبرة لا تتجلى، عند محمد الثبيتى، تجليّاً مباشراً «ثقافياً» خارجياً، ربما يشير إلى ثقافة الشاعر، لكنه لا يشير إلى إبداعيته. إنما هى ـ في التضاريس ـ تتجلى عبر تجربة فنية معاصرة تشير إلى إبداعية الشاعر قبل أن تشير إلى ثقافته.

يبرق لك التراث في لمحات خاطفة موحية ذكية، تشير الذهن والخيال والذاكرة في آن، بشكل يبدو غير مقصود:

«ودار الزمان
فحطَّ على رأسه الطائران»

أو

«أيا ساكن الحي
أمرَّتْ بنا العِيسُ وانطفأتْ لغةُ المدلجين
بوادي الغضا»

أو

«واطو إحلام الثرى
تحت أقدام السُّلَيْك .
سلامٌ عليك»

وواضح لقارىء «التضاريس» أن أبرز مرجعين ينهل فيهما الشاعر، هما القرآن الكريم، والشعر العربي القديم . وقد اجتمع الاثنان في صورة واحدة، حينما قال:

قُل لليلى تجىء صباح الأحد
إنها تقف الآن بين الزلال وبين الزبد
قل لها: ظاهرُ الماء ملحٌ وباطنُه من زبد
قل لها: أنتِ حلٌّ بهذا البلد
أنت حِلٌّ بهذا البلد»

وتتبدى لنا وثاقةُ الصلة بالتراث العربي حينما نعرف أن القصيدة التي قرأنا منها المقطع السابق وعنوانها «الأسئلة» تبدأ بهذا السؤال/ المشكلة ذات الطابع الحضاري الاجتماعي :

«أقبلوا كالعصافير يشتعلون غناء
فحدّقتُ في داخلي :
كيف أقرأ هذه الوجوه وفي لغتي حجرٌ جاهليّ؟»

وتنتهي بهذه المقابلة الجميلة بين «الجاهليّ» و «الأعجميّ» :

«حسنا أيها الفارسُ البدويّ
هل تجرّعتَ حزنَ الغداة وصبرَ العشيّ
إن وجهك الآن خارطةٌ للبكاء
وعينك تجري دماً أعجميّ!»

إنه، إذن، سؤال تاريخي، حضاري، يشي به رفض الشاعر للغرق في «القديم» بدعوى الأصالة، والغرق في «الغرب» بدعوى المعاصرة. هو ـ في الحالتين ـ ينعى علينا ضياع «ذاتنا» الحاضرة النابضة : سواءً ضاعت بعدم القدرة على التعامل مع الحضارة الراهنة بسبب تناقض اللغتين، لغتنا القديمة واللغة المعاصرة، أو ضاعت بسبب تحوّلنا إلى مسوخ أجنّبية مقطوعة عن سياقها الذاتى والتاريخي والوجداني.

هكـذا يتكشف السؤال الـتراثي عن سؤال حضـاري، ويتكشف السؤال الحضـاري عن سؤال وطني/اجتماعي، وكل ذلك يتم في إطار من «تضاريس» السؤال الفنى الشعري.

والواقع، بعد ذلك، أن هذه الملامح الفنية الجديدة، والخصبة بحق، لم تجعل قصائد «التضاريس» ـ مع ذلك ـ خاليةً خلّواً تاماً من شوائب رقيقة وقليلة. مثل الميل ـ أحياناً ـ الى الخطاب الزاعق، من مثل قوله :

«من ذا يغنى : لامساس
من ذا يريق الراية الحمراءَ
من يحصى الخطا،
من ذا يعرى قامة الصحراء
من سرب القطا؟»

كما سنصادف الوقوع ـ أحياناً ـ في فخ غواية التقفية المتلاحقة بتواترجرسى عالٍ، تدفع الشاعر إلى بعض التعسف في القوافي، بلا ضرورة فنية.

وسنصادف ـ نادراً ـ الميلَ إلى الصياغات «البلاستيكية» المجوّفة التي ينضب منها ماءُ ـ أو دمُ ـ الشعرِ، التجربةِ الحيّة الريّانة، من مثل قوله :

«أأشعلت فاصلةالارتياب؟»

أو «دمى مشروع للتحول والانتصاب».

ان أكثر ما يميز الثبيتى، ورفاقه من شعراء السعودية الجددُ، هذه الصلة المتينة بين معجمهم الشعري وعالمهم المحيط بهم، الذي منه ينهلون.

هى صلة غير متضادة وغير متناقضة، مثلما يمكن أن يحدث ـ عند بعض الشعراء ـ بين العالم الواقعي والمعجم الشعري.

الصلة بين «المعجم» والعالم، هنا، صلة متوافقة، بل هى تكاد أن تكون صلة بصرية حاسمة.

فسوف تقع في شعر الثبيتى على: جذوع النخل، الصحراء، الرمل، السيف، الريح، النطع، السراب، الظاعنون، مكة، الجاهلي، الجدب، الخصوبة، الصهيل.

على أن الأهم من ذلك المعجم نفسه، هو توظيف ذلك المعجم توظيفاً جديداً، فالكلمات في ذاتها غير جديدة، إنما الجديد دائماً هو توظيف هذه الكلمات، أي «العلاقات» التي تنتظم الكلمات في «رؤية» جديدة أو في «تضاريس» جديدة، تحدد ملامح الشاعر المتميزة، وتجعل عالمه الشعري عالماً متفرداً.

وتلك مأثرة محمد الثبيتى الخاصة. فقد خلق من ديوانه كله صورةً كليّةً تصفه، وتبين ملامحه، وكأنه كان يصف نفسه، بدقةٍ جامعةٍ، حين قال:

«قمر ترابىٌّ تدّثر بالشعائر،
وانتمى للجوع،
واعتنق الكتابة».

حسن طلب وسيرة البنفسج

حسن طلب واحد من أبرز شعراء التيار التجديدي في مصر، الذين يتفق عدد من النقاد على تسميتهم شعراء «السبعينات»، وعلى الرغم من عدم دقة المصطلح ـ من الناحية الفنية ـ فان استخدامه قد شاع، للاشارة إلى تلك الكوكبه الشعرية التي تسعى إلى رفد نهر الشعر العربي الحديث بموجةٍ فنيةٍ جديدة، تتخطى ـ رؤيوياً وجمالياً ـ التحققات التي رادها رواد هذا النهر، إلى عوالمَ أكثرَ رحابةً وتقنيات أكثر حرية.

الرمز المحوري في ديوان حسن طلب الجديد «سيرة البنفسجي» هو رمز البنفسج. تدور حوله القصائد كلها: ترصد تاريخه، تصفه، تعاركه، تحلله، تنشده وتناشده، تطعنه وتطعن به، أنها «سيرة البنفسج».

ويمكن لقارىء «سيرة البنفسج» أن يلحظ ـ بوضوح ـ أن الملمح «اللغوي» هو أنصع الملامح الفنيّة في تجربة حسن طلب الشعرية.

ويتشكل هذا الملح «اللغوي» عبر عدة قسمات: منها القسمة التجريبية الاشتقاقية المتصلة بجرأة الشاعر في نحت تكوينات ومشتقاتٍ غير مسبوقة.

ومنها القسمة التراثية التي تنهض على استعانة الشاعر بالكثير من الموروث اللغوي وطرائق أدائه البياني، من مثل قوله من قصيدة «فسيفساء»:

«عن عنبي رُدِّي خيلك
إني سوف بأكثركِ أردُّ أقلَّكِ
وبهتّانكِ منهلّك
أحببتُك حبا لو قد تحتك كان أقلَّكِ
أو لوقد فوقك كان أظللك
من لى بك.. بى من لك ؟»

ومنها القسمة الفلسفية التي تقوم على استخدام بعض المصطلحات أو المقولات أو المبادىء الفلسفية، عربية وغربية، في نسيج النص الشعري، استخداماً عضوياً يشارك في بناء الرؤية العامة للنص الشعري، وفي إضفاء مناخ «عقلي» على البنية «الجسدية» له، من مثل قوله في «القصيدة البنفسجية»:

«وأضافت: إني بوَّأتُكَ مالم يُتَبوأْ،
فتهيأْ،
وخذِ الوردةَ،
قلت: الوردةُ حادثةٌ
قالت: لكن العطرَ قديم»

أو في قوله في «ميتافيزيقا البنفسج»:

«البنفسج في ذاتهِ عنصرٌ أولٌ
فهو نار ترابٌ
وماءٌ هواءٌ
وفيضٌ من الذاتِ مسترسلٌ
وهو طِبٌّ وداء».

ومنها ـ أخيراً ـ القسمة الأسطورية التي تتشكل من غزْل بعض عناصر الرؤية بمفردات من الميثولوجيا، العربية والأجنبية، لتتضافر مع النسج اللغوي والموسيقي، لخلق حالة من حالات الرؤية المتفردة، من مثل قوله في «بنفسجة إلى لميس».

«ولمن هندسةٌ
يلهمها النيلُ ويفهمها الكُهَّان
ويستلهمها الجيلُ؟
لمن كُتُبٌ

نُقشتْ بالمصريّة في البرديّة أو فوق الجدران
فقل سندسةً
هي ذات الألوان
وقل نرجسةً
ولمن زهرةُ إيزيس؟».

هذه القسمات الثلاث التي تكوّن الملمح اللغوي المحوريّ في «سيرة البنفسج» لا تحقق نفسها في القصيدة منفصلةً أو متباعدة، وإنما هي تتعشّق في بعضها البعض عبر سياق متناغم، يشى بقدرةٍ عالية في السيطرة على عناصر هذا المزيج الشعري، لنجد بين أيدينا ـ في النهاية ـ رؤية «حداثية»، فنية وتعبيرية، وإن استندت ـ فيما تستند ـ على لغةٍ لها طابع تراثي وفلسفي وأسطوري.

ولعل هذا المزيج الناجح أن يكون إحدى إجابات الشعر الحق، على سؤال «الأصالة والمعاصرة» في الابداع الشعري:

«في الليل الحالكِ من أوحى لكِ
أن تدعى أو حالكِ تفسد حالكِ؟
مالك طيشُكِ طاَلَ، ورأسك مالَ
وجيشكِ ليس يقاتل، بل يقتلُ
ولغير سويدائك سهمُكِ لا يصلُ؟
فلئن كانت أقوالُكِ أقوى لكِ
أو أعمالُكِ أعمىٰ لك
فليبرأ منكِ الآتوت ويلعنكِ الأوَلُ
انى شبهتكِ بامرأةٍ كاذبةٍ
ورمزتُ لها ببنفسجةٍ سالبةٍ
فاختصر الرمزُ المأساتين
ووحَّدَ بي الجرحين
وخلىَّ القصة تكتملُ.
(ضد البنفسج)

ويمثّل «الايقاعُ» جوهراً من جواهر العملية التشكيلية في شعر حسن طلب عامة، وسيرة البنفسج خاصة.

إن طلب يلتزم الوزن التفعيلي الحر «وحدة التفعيلة» كما عرفه رواد تجربة الشعر الحر، لكنه يصل بهذا الوزن التفعيلي إلى ذرى جديدة، مستنفذاً فيه أقصى طاقة ممكنة يكتنزها المصدر الموسيقى الواسع.

وسوف نجد هذا المصدر الموسيقى (الوزن التفعيلي) يجسّد نفسه في تحقيقاتٍ متنوعة: فهو تارةً دائري،

وهـو تارةً مُشَـطَّر مقـطَّع، وهـو تارةً مشطرٌ من ناحية هيئته لكنه متصل متواصلٌ من ناحية مجراه العضوي الموسيقيّ، وهو تارة يُخترق بأبياتٍ من وضع الشاعر على الهيئة العمودية القديمة الكاملة.

ومـرة يُخترق بتشكله تشكـلاً هرمياً هنـدسياً صارماً تقطعه تعارضاتٌ من الفقراتِ العمودية، مثلما نجد في «بنفسجة للجحيم»:

«الكساد
الوجوهُ الكساد
الجرادُ الوجوهُ الكساد
الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكساد
الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكساد
اصطفتني الجسومُ الفسادُ الجرادُ الوجوهُ الكساد»

وفي كل الأحوال، فإن هذا الوزن التفعيلي مشبعٌ ـ من الداخل ـ بفعاليةٍ موسيقيةٍ غنيّةٍ بعلاقة الحروف بعضهـا ببعض، وعـلاقـات الكلمات بعضهـا ببعض، وزاخرةٍ بألوان من الطباقات والجناسات ـ الكاملة والناقصة ـ التي تولّد نشاطاً إيقاعياً متراكباً، في قلب ذلك الوزن التفعيلي المشدود إلى آخر طاقته الحركيّة.

لأن الـرمـز المحوري هو «البنفسج»، فإن بقية الرموز التي يحفل بها الديوان تدور في فلكه، دوران الأطراف حول المركز. فثمة رموزٌ جزئية عديدة: الحقل ـ الوطن ـ النيل ـ الروح ـ اللغة، وغيرها، تشكل كلها ـ في علاقتها مع الرمز المركزي ـ نسيجاً تتجادل فيه البلاغة العربية الراسخة مع الانحرافة الحداثية المباغتة.

ولعل هذا الجدل (جدل التراثي والحداثي) هو لبنة حسن طلب المميزة بين أبناء جيله في بناء التجربة التجديدية الراهنة.

كيف يمكن تأويل البنفسج؟

البنفسج هو «المطلق».

وهو «المادة الحيّة» التي تشكل صلب كل تكوين أصيل، فيمكن أن يكون الوطنَ أو الثورةً أو العاشقةً المعشوقةً، أو الأرض.

إنه ـ باختصار ـ كل قيمةٍ نبيلةٍ يهفو إليها الانسان وينتظر منها، وفيها، وبها، نموّه وتفوقَه وخلاصَه.

هذا رمزٌ مفتوح، متعدد الدلالة وحاملٌ للتأويلات وقابلٌ للاجتهاد. ولهذا فنحن نجد هذا البنفسج تارة محبوبةً جميلة أسطورية يتغنى بها الشاعر، مثلما في «القصيدة البنفسجية»:

كانت تتبرّجِ في مستويات الضوءِ الحيِّ
وتأخذ زينتها من أبّهةِ الماءْ.
قلتُ: فمن تنتظرين؟
أشارت نحو المرجِ وقالت:
إن شئت قصصت عليك تباريحَ الوردةِ.

أو أنبأتُكَ عن ورعِ الحنطةِ،
قلتُ: أشاءُ»

وتارةً نجده يتناقض معه ويتضاد، لأنه يخذله ولا يحقق له ما كان يضعه عليه من آمال وتطلعات:

«نفسُ السواد ثمَّ والكسادُ والموتُ البطىء
فأين وجهُكَ المضىء
يهل دونى
ويُرينى مثلما كان يُرينى؟
هل خبا نورُكَ أم كلَّتْ عيوني؟
وآهِ قل لي: أيُّنا المُسىء
ليس سواك من يدرج الآن شكى بيقينى
إنما أثقلك الطينُ فعدتَ إلى القاعَ،
خيبَّتَ ظني
فإليكَ، ويك عنى
أيها البنفسجُ الدنىء» (ضد البنفسج)

وتارة يكون البنفسج أصل الأشياء، ومبدأ لكل طريق. مطلقٌ إنساني وجمالي، بل وايديولجي، ومعيار للفصل والقضاء:

«البنفسج لا ينتمي إنما ينُتمى للبنفسج»
لأن :
« البنفسج عنوان وعي واعلان رأى وتأسيس منهج »

إن « سيرة البنفسج » يضع حسن طلب في طليعة شعراء الحداثه في مصر ، بما ينطوي عليه شعره من قدرة على الأنحراف عن المشاع ، بدون الوقوع في وهدة القطيعة التامة عن سياقة التاريخي : التراثي واللغوي ، وبما يثيره شعره ـ مع ذلك ـ من إشكاليات كبيرة وردود فعل واسعة وحادة ، شأنه في ذلك شأن كل شعر مبدع.

رأس المسافر، مأزق الولادة

من بين الأصوات الشعرية الشابة التي تصعد سلم الحياة الشعرية في الخليج العربي ، يسطع صوت سيف الرحبي بجملة من الاشعاعات المنفردة.

ديوانه الأخير « رأس المسافر » هو ديوانه الرابع ، فقد أصدر من قبل : نورسة الجنون ١٩٨١ ـ الجبل الأخضر ١٩٨٣ ـ أجراس القطيعة ١٩٨٤.

يمكن اعتبار الترحال الدائم والأسفار المستمرة هي « المفتاح » الأساسي لتجربة سيف الرحبي ، منذ عمله الأول حتى « رأس المسافر » خاصة.

إن هذا المفتاح سيضع أيدينا على دروب الغربة والاغتراب التي تسير فيها النصوص الشعرية سيرا مكثفا ، حيا ومختزلا.

الانفصال عن الأرض / الوطن ينتج الشعور « بالغربة » ، لكن الشعور بالغربة وحدها لا ينتج الشعور « بالاغتراب » إلا إذا امتزجت هذه الغربة بعناصر غربة الانسان الوجودية والسياسية والمعرفية والحضارية ، فتصبح « الغربة » الجغرافية «اغترابا» اجتماعيا وايديولوجيا شاملا ، أوسع من المعنى «الوطني الجغرافي» . يقول:

«من التفاتة ذئب أرى في ضحكته هجرة الأسلاف،
انفجرتْ هذه الطرق التي لا ينام فيها المسافر
إلا ورأسه مسنودة على معضله»

ويؤكد الشاعر نفسه هذه الحقيقة ـ الغربة التي تلد الأغتراب في أحد حواراته الصحفية، بقوله إن «الانفصال المبكر عن قريتي وبلدي وأمومتى التي ارتبط بها ارتباطاً بالغ العمق، وسم التجربة عندي بسمات الانفصال والحنين والعودة إلى الأصول الأولى:

«كنتُ أعبر الرصيف نحو الضوء
الذي انفجر فجأةً من تحت أضعلى،
شارداً في أزقة الذكرى
حيث يتسكع الحيارى والمشعوذون
على ضوء الشموع التي أوقدتها المرأة التي دوّختنى
عبر القرون،
أصعد السلم الخشبي الذي طالما
تدحرجت في ثنياته كل طفولة أيامنا المعشبه»

هذه، اذن، نوستالجيا الوطن والأم والبراءة الأولى في الزمن القديم. على أن هذه النوستالجيا (لوثة الحنين) تجد نفسها عبر عدد ملحوظ من العوامل الفنية والنفسية، لتصور لنا بطريقة قاسية وطأة هذه الغربة وعمق هذا الاغتراب.

من أهم هذه التجسدات، الاهتمام الفائق «بالمكان»، وهو اهتمام يبرز لنا في «أجراس القطيعة»، ليترسخ ويشمل «رأس المسافر».

هناك كان يقول:

«الوجوه الهاربة في ضباب يتلاشى،
المشاريع الوهمية، مقهى اللاتيرنا،

زكام الافلاس الحاد،
قبعات تطير في الحلم،
ويتلقفها رجال ما قبل التاريخ»

وهنا، بطريقة الرصد والتتبع التي تشى بعمق الانفصال وضآلة الانسان الغريب، يقول:

«ما بين شارع الشهداء في الحى السابع
والسان ميشيل
تحلّق حكمةُ اليوم بأنفاق المترو»

المكان، إذن، فاعل جوهري، وعنصر حاضر من عناصر تكثيف الغربة والاغتراب، وميدان لتصوير الذات في مضاهاتها بأشياء ومفردات المكان.

على أن فاعلية المكان لا تكتمل إلا إذا قُرنت فنياً بفاعلية «الزمان» في مزيج شعري ينقذ المكان من أن يبقى مجرد «جغرافيا»، بل يجعله مكانا «للتاريخ» الوجداني للشاعر. ومن هنا، فإن جدل الزمان والمكان، سمة مهمة من سمات التجربة الشعرية، في تضافرهما لتصوير الرعب والاحباط والاستلاب:

«كل صباح حين تنهض من نومك الضارب في القدم
تفتح نافذة تدخل منها موسيقى،
ورجال يحملون على أكتافهم قوارب
تسطع فوقها شمس مريضه».

الصورة الشعرية غير المألوفة، هى أبرز تحققات العمل الشعري عند صاحب «رأس المسافر»، بما تنطوي عليه من جرأة ودهشة وخصوصية. وهذا ما أشار إليه الشاعر اللبناني جودت فخر الدين حينما كتب ان «ميزة سيف الرحبي تكمن في قدرته التصويريه، إذ تتبدى لدى الشاعر طاقة وافرة على اجتراح الصور الصادقة الحادة، الصور التي تتجدد من أمام القارىء باتجاه متصاعد يسمو بها إلى فضاءات من الصخب».

هذه الصورة المدهشة، تستعين بالعديد من الخبرات والتقنيات الشعرية، لكي تحقق نفسها بهذا الشكل المتفرد: بالسريالية التي لا تصدر عن المعتاد من المنطق تارةً، وبالسيولة التخييلية الداخلية تارةً، وبالمزج بين الممكن والمحال، العقلاني والفانتازي، الموضوعي والذاتي، الملموس والتجريدي تارةً، وبأداء ينطلق من الجزئي والنثري لخلق الكلى والشعري في كل التارات. لنقرأ:

«وهناك رؤوس وهمية،
تطل من النوافذ على بقايا الثلج الملتصق بالحواف،
وكأنما تطل على قسمتها الأخيره
في ميراث الأجداد»

هذه الغربة وهذا الاغتراب، في إطار من الصور المبتكرة، ينتج عن حضور مجموعة من العناصر أو

المواد، التي تتركب منها تقنيات الأداء الشعري.

من هذه المواد الأولية سيادة بعض الألفاظ والمفردات التي تشكل نواة أساسية للتعبير، بما تحمله من دلالات سابقة، وما يشحنها به المبدع من دلالات جديدة. وأبرز مفردة في «رأس المسافر» هى مفردة «الأفعى» ومشتقاتها، فلا تكاد تخلو قصيدة واحدة من الثماني والعشرين قصيدة التي يحتوي عليها الديوان من لفظة الأفعى أو واحدة من عائلتها. إن سيادة لفظة الأفعى تعنى سيادة حزمة من الدلالات: الشعور بالنعومة الملساء المؤذية، الشعور باللدغ المباغت، السم، الخديعة، التلّون، والزحف الخفىّ:

«الغيوم تلد التوقعات،
ولاهواء يطوّح بالأفاعي التي تحبل بها الظلمة الحادة،
صمت الجهات وطرق الذكرى»

ومن هذه المواد الأولية إشهار الحلم والوهم كأسلوب أساسي من أساليب التعويض أو المقاومة من ناحية، أو لتجسيد الاحباط والهزيمة والانهيار من ناحية ثانية:

«وهكذا أيضاً أحلم أنني قائد أوركسترا،
في جزر تشتعل فيها النيران»

والحلم هنا، عادةً، حلم غير تبشيري، بل ينضح دائماً بالمفارقة والتضادات غير المتوقعة، لكنها تصب في كل حال باتجاه خلق واقع مغاير، بديل.

ومن هذه المواد الأولية، نزوع التصوير الشعري إلى «الشيئية»، عبر التركيز على رصد الموجودات والأدوات والكائنات، لاعلى رصد المشاعر المحكيّة الداخلية مباشرة.

هذه الشيئية ستضع يدنا على معلم مهم آخر، هو المنظور الاجتماعي والانثربولوجي للتصور الشعري، إذ سنجد دائماً اتجاهاً نحو الحديث عن القرون الغابرة وميراث الأجداد والأسلاف والعشائر القديمة، وغيرها من إشارات ثقافية وحضارية وتاريخية واجتماعية، مما يمكن أن نعتبره مصدراً من مصادر التجربة الشعرية عند الرحبي.

على أن أبرز هذه المواد الأوليّة، المقارنة الدائمة بين الماضي والحاضر، بين الميراث والعصر. في هذه المقارنة يستخدم الشاعر أسلوب تداخل الأزمنة، مصوراً بحدّةٍ واضحةٍ ـ ساخرةٍ أحياناً ـ التعارض بين الغابر والقائم، أو مستدعياً التاريخ ليضع الماضي في قلب الراهن:

«في رؤياك الأخيرة:
ابن عربيّ يسرق قبعة طفلة
ويتغذى من لهاث الشجر الطالع من عمق المحيطات»

كأنه يريد أن يقيم نوعاً من «حوار الحضارات»، أو نوعاً من السخط على الماضي والحاضر معاً، أو يقارن بين الوطن المتأخر والغرب المتقدم، في نقد لاذع لكليهما: لتأخر الذات، ولعظم التكنولوجيا وقهرها للانسان.

هي تجربة متميزة بحق.

العمل الشعري فيها عمل أصيل، لاتقليد فيه، يحفل بمزج حي وصحي من العناصر التشكيلية الجديدة:

بدءاً من تقنية الحلم/ الوهم، إلى الغربة والاغتراب الوجودي والانساني والحضاري، وصراع الارث والعصر، والاستعانة بالصوفية العربية، واللغة الصادمة، والسريالية والخيالات الحرة، انتهاء بجماليات المكان، والنزوع الانثربولوجي الاجتماعي النابض بمخاض التاريخ الانساني.

ولهذا كله، كان يوسف الخال محقاً حينما كتب قبل رحيله «أن حداثة سيف الرحبي ليست حداثة افتعال، ولوكانت كذلك فلاتستحق دمعة حبر واحدة. إنها انفجار الوعي والحساسية الجديدة في تعبيرهما عن شقاء الانسان في غربته ومنفاه. نقرأ ذلك في لغة شعرية متميزة وسط فوضى الهوّيات الشعرية السائدة».

أما سيف الرحبي نفسه، فانه ـ بصدق الشعراء الحقيقيين ـ يقول عن غرض الكتابة الشعرية عنده «يكفيني أن أكتب كرجل حزين يحلم ببعض الأسفار وبعض الصداقات».

أما نحن، فاذا أردنا أن ننتخب جملةً تلخص عمل سيف الرحبي، فلن نجد أدق من القول بأنه يسعى إلى الكشف عن مظاهر اشكالية «المستقبل الواقع في مأزق الولادة» كما قال بحق هذا الشاعر الذي يعيش على قلقٍ كأن الريح تحته، تلهمه الابداع المتفرد.

ميسون صقر: لابد من الألم

ميسون صقر تجربة شابة من الشارقه بالامارات العربية، تضيف تأكيداً جديداً على أن الحركة الابداعية في الخليج العربي والامارات العربية تضطرم بجمر حيٍّ، يشّكل قسمةً جوهرية من قسمات الثقافة العربية الجديدة.

«هكذا أسمّى الأشياء» هو ديوانها الأول، الصادر مؤخراً، محتوياً على مجموعة من القصائد التي لا تعتمد الوزن الخليليّ المعتاد كأساس للايقاع الموسيقىّ في تجربتها الشعرية، بل تحاول خلق «حالات إيقاعية» مختلفة، نابعةٍ من المناخات التي تحلّق فيها الصور الفنية، ومن «الذبذبات» النفسية والروحية والمعرفيّة التي ترف في فضاء الكتابة.

والحق، أنها محاولة صعبة، ومركبٌ عصيب.

يستطيع قارىء «هكذا أسمّى الأشياء» أن يقول إن هذه القصائد هي أنشودة البراءة والصفاء الانساني، تلخصها كلمات الشاعرة:

«أصير حفنةً من تراب الولادة
أو برزخاً من سديم الطهارة»

على أن هذه البراءة الأولى لابد أن تصطدم بالواقع الوحشي، ليقع التناقص المنتظر بين صفاء العالم الداخلي (الذات) وفساد العالم الخارجي (الموضوع)، مما يخلق الشعور القاهر بالاغتراب، نتيجة لهذه التناقضات القاصمة بين الحرية والقيد، بين التجدّد والتجمّد، بين الثبات والتحول، بين الظلم والعدلّ، بين

العارض والجوهري.

تعبّر الشاعرة عن هذه التناقضات تعبيرات شتى، فتقول:

«وكنتُ عتبةً بين الشط والشط،
بين الشمس والسجن،
بين الحرية والقيد المغموس في دمى،
أنا المملوءة بالسحاب والسمك الوحشى
أبرح قلب الوطن،
أسكن أرضاً شاسعةً من السراب والسديم»

ينبع هذا «الاغتراب»، كما تقول لنا القصائد، من مصدرين:

الأول: هو هذه الغربة الاجتماعية والوجودية ذات الطابع الانساني، التي يستشعرها هؤلاء الشعراء الذين يحسون، دوماً، بشهوة لاصلاح العالم - كما قال شللى - وبخاصة منهم اولئك الذين ينتمون إلى قضايا شعوبهم وهي تسعى نحو النهوض والتقدم:

«لي رغبة تلح بسياق الوقت،
تلحظ عيني غضبة الشوارع،
واغترابَ اللحظة عن وقتها المحتوم،
لكني أصدم بالأجواء المسمومة والقضبان»

والثاني: هو الغربة عن الوطن المحدد، عن الخليج
(لاحظ التشابه، في هذين المصدرين، بين تجربة سيف الرحبي وتجربة ميسون صقر):

«ياخليجي الباهت في عز الظهيرة
لاتلمسن بدء الخطو من الغمام الأسود
إن الحداد أسود
والحب لايعكس الأشياء»

وبالطبع، فان كلا العنصرين متداخل في الآخر، تداخل المقدمة بالنتيجة: فالغربة عن الوطن تخلق الغربة الاجتماعية، والغربة الاجتماعية (في الوطن) تخلق الغربة عن الوطن، في آن.

كيف تحلّ الشاعرة هذه المتناقضات؟
كيف تتجاوز هذا الاغتراب؟
ستدلنا قصائد «هكذا أسمّى الأشياء» على أن للشاعره دروباً عديدة في نفى التناقض ومقاومة الاغتراب:

انسانياً وفكرياً وفنياً:

فهي ـ من ناحية ـ تقاوم بالحلم، فيصبح المستقبل مرئياً، يحل ما ينبغي أن يكون محل ما هو كائن، فيغدو «البديل» راهناً:

«وبطيئاً بطيئاً يبادرني الحلم
كي يقطفَ من شجرة وهمى
أتجمّل لمن يحملنى نحو قوس قزح
أو نحو موج البحر الذي طالما حادثنى
حين أفتح جحيمي للقادمين وأنفر متآلفةً مع نفسي
أنذر روحى للجوع وللبساتين وللأخضر المتوّرد
في دائرة الحزن أو قلب الجحيم»

وهى ـ من ناحية ثانية ـ تواجه هذه التناقضات بالرفض: رفض الواقع المشوّه الجاثم، رفض الأفكار المتحجره والوصايات، سواءً كانت هذه الوصايات اجتماعية أو عقلية أو إبداعية:

«أدركنا عفن الصمت،
لكنهم وضعوا في حلوقنا ماء نار مذ كنّا صغارا،
ووسمونا وشماً محروقاً بالآلهة والرعب،
غطوا الوجوه بالبراقع وقالوا: خاطئات
تمرغن في الرفض والكلمات المخنوقه
بسوط الخوف فحملن الخطيئة»

والشاعرة الرافضة تعلم أن الثمن باهظ:

«أصبح ياقوته عشق محمولة فوق أسنة الرماح، وردةً موءودة من دماء العشيرة»

وهي ـ من ناحية ثالثة ـ تتجاوز راهنها الصعب وواقعها الردىء بالحب، بصفاء الحب المخلص في مواجهة ثلوّث البغض الغادر. إن هذا الرفض الصارخ للمواصفات المقيِّدة يخضع ويسكن وينحل في حضرة المحبوب، في حضرة الجمال:

«إنني أجرّد نفسي من التمرد البغيض،
أتكشف لك النور والحزن والحقيقة،
أبوح بالذي لم تبح به لى،
عَلّني أغتصب قلبَك اللدن»

وهي ـ من ناحية رابعة ـ تنفي التناقص بالذوبان في الطبيعة، بالامتزاج في الأشياء والعناصر والأرض، امتزاجاً هو خليط مرهف من النزوع الحسي والنزوع الصوفيِّ في آنٍ، ينطق بالتمجيد البشري تارة، يعلو على الزمان والمكان تارةً أخرى في «ميتافيزيقا حسّية» حيةً، وفي امتزاجٍ كونيٍّ:

«حين تشابكت المواجع والصرخة تجاهد نحو الخروج
كنتُ أغنى/ وحين اصطفاني البرق،
كنت أخلط حزني بخوفي
وأنتحل كينونة الأشياء»

وهي ـ من ناحية خامسة ـ تقاوم العفن المماثل، بالايمان بأن المستقبل آت مستقبلها الفردي، مستقبل الخليج، مستقبل الانسان:

«إنه الغيم يمطر
إنه المدّ يقطر مداداً من دم المنزوفين
حتى الشهادة،
إنه الخليج يغتسل،
والحب يعكس الأشياء»

إن هذا الايمان بأنه «لابدَّ من الألم» ـ كما تقول ـ يعصم الشاعرة من السقوط في هوة اليأس القاتم، وينقذ تجربتها من براثن الاحباط العدمي، ويسلّحها برؤية تبصر الأبيض قادماً في نسيج الأسود، والتمكن متضمناً في المستحيل:

«أصبح بذرةً في الأرض،
وفي الصحراء أصبح حُرقةً»

على أنها ـ من ناحية أخيرة ـ تهزم هذه التناقضات وتعلو عليها، بالصورة الفنيّة المدهشة الطازجة: بلاغياً ولغوياً وتصويرياً.

تقهر العينيَّ الثقيل بالمجاز، وتكسر المألوف بالمفارقة، والقبح بالجمال:

«هذا الوقت المكعبّ الصامتُ يمرّ بتجربة المخاض،
لكنني أخلع جلدي الثعباني وألبس امرأةً عادية
أسكب سمّي وأجذب من أحبُّ:

أشيد في عالمي مدناً كبيرة القلب،
وفي حلمي المتكوّن أتقيأ الرصانة/ وأنهمر».

إن المبدع، دائماً، هو ذلك الذي يقيم ملكوت الحرية في مواجهة مملكة الضرورة، ولهذا فان الصورة الفنيّة الجديدة والتخييل الخلّاق، هما وسيلتان من وسائل مقاومة الجمود الواقعي والقهر الاجتماعي والانساني.

ومثلما يمكننا أن نعتبر أن الحلم أو الايمان بالمستقبل أو الرفض، هي ـ فوق كونها رؤىً فكريةً ـ تقنيات فنية يلجأ إليها الشاعر في مواجهة واقعه المكرور الرازح، فانه يمكننا ـ بالمقابل ـ أن نعتبر أن التقنيات الفنية الجديدة، وهزَّ العلاقات القديمة القائمة بين أطراف الصورة الفنية أو بين التراكيب والعناصر اللغوية، هي ـ كذلك ـ بمثابة «رؤى فكرية» تساهم في نفى التناقض وهزيمة الاغتراب.

هذا ما فعلته ـ إلى حدٍّ ملحوظ ـ قصائد ميسون صقر، بتجادل هذه الدروب الست مع بعضها بعضاً، في سبيل خلق الانسجام من التنافر، وخلق الصفو من الفساد: اي في سبيل حماية «الذات» من رداءة «الموضوع» وحماية «الموضوع» من قصور وضِيق «الذات».

والواقع، أنه في هذه المحاولة الصعبة التي حاولتها تجربة «هكذا أسّمى الأشياء» لابد للمرء أن يلاحظ أن القصائد لم تخلق بديلاً كافياً للوزن الخليلّ الذي لم تعتمده اعتماداً واضحاً: سواء من ناحية العلاقات الصوتية بين الألفاظ، أو من ناحية الايقاع الموسيقيّ العام لمناخ التجربة الشعرية.

وفي هذه المسيرة الحسّاسة الشائكة نحو تجاوز التناقضات عبر معركة البراءة والرداءة، لابد أن يطرح النهر السيّار على جانبيه بعض الطحالب الصغيرة، تتبدى هنا وهناك بين الحين والحين، وإن لم تفقد النهر جماله الأصيل:

مثل التكرار الكميّ الذي لا يضيق إضافةً «نوعيةً» جديدة، أو الوقوع في لذة التفاؤل السهل إلى حدود المباشرة الصائحة:

«إن الفرح مزروعٌ، مخضرٌ، مقطوفٌ
يفتح كوَّةَ الأحلام،
ماردٌ من حريق الضوء والكلمات،
زهرٌ ينبت في الأرض البوار»

ومثل تشوّش الرؤية نفسها، أحياناً، وتناقض الدلالات التي تومىء إليها بعض الرموز، والالتجاء إلى بعض الألفاظ التي قد لاينطبق مصدرها على المراد (من نوع: عصيف الرياح، وصديح الغناء).

إن «هكذا أسّمى الأشياء» حلم كبير، وموقعةٌ دقيقة بين الصفاء والعكارة. وهو تجربة «تحوُّل» بشرية ومعرفية واجتماعية وجمالية مهمة في حياة الشاعرة، ومخاض شعري/ثقافي/فكري عذب وأليم، انتهى بمحصلة سجلتها الشاعرة بنصاعةء جميلة، قائلةً:

«ماتت داخلي إمرأة

وُلدتْ داخلي إمرأة
واستدرتُ كاستدارة الربيع للربيع».

الخطيبي: أُبصر نصف الكون

«المناضل الطبقي على الطريقة التاويّة» عنوان الديوان الشعري الجديد للكاتب والشاعر المغربي عبد الكبير الخطيبي.

والديوان مكتوب بالفرنسية، وكان قد صدر بها عام ١٩٧٦، ثم صدر مؤخراً بالعربيّة، في ترجمةٍ قام بها الشاعر كاظم جهاد. ويحتوي على أربعين مقطوعة شعرية صغيرة.

أما التاويةّ، فهي فلسفة صينية قديمة، تُنسب إلى الفيلسوف والحكيم «لاوتسو»، وهي تعتمد أسلوباً شعرياً رمزياً في أدائها الفكري الارشادي التعليمي.

والواقع، أن قارىء «المناضل الطبقي على الطريقة التاويّة» سيدرك من السطور الأولى أنه أمام كتابٍ «فكري»، لا أمام نصٍ «شعريّ».

فالعمل حافلٌ بالمقولات والارشادات ووجهات النظر الفكرية، التي يسعى الكاتب من خلالها إلى توجيه النقد الحاد إلى الفكر العربي بعامة، واللاهوتي منه بخاصة.

على أن القارىء ـ مع ذلك ـ سيلمس أن الشاعر قد حاول أن يقدم هذه «الرؤى الفكرية»، مستخدماً بعض الأساليب الفنيّة المتنوعة، التي تخفّف من جفاف الأداء الفكري:

أ ـ فهو تارةً يقدم هذه الرؤى الفكرية صريحةً صافية، مقولةً خالصة:

مثل: «محنة هو الوجود التاريخي»
أو: «كيف تحارب العدو الطبقيّ»؟

غيِّر مقولاتك الفكرية
وستغيّر فعلك
وسيسمو جسدُك
حين يسمو جسدك تحاور اللامُفَكَّرَ به»
أو: «حين يقرأ ثوريٌّ ماركس
يمارسه بيقظة
حينٍ يقرأ ليبراليٌّ مارِكس
تارةً يستثمره وطوراً ينكره
حين يقرأ فاشيٌّ ماركس
ينفجر ضاحكاً منه

أو: «الرأسمالية والاشتراكية والقومية
تغيير كل كلمة يفترض تغيير المنهج» .

ب ـ وتارةً يمزجها بنوع من الصوفيّة، أو العدميّة، أو الفوضويّة، أو التاويّة:

مثل «منفصلاً يترّنح جسدك
ورحّالاً يترّنح العدوّ الطبقيّ
لذا فالمرض هو فاتحة فوضاك
التأبير يمزق الطب الطبقي»
أو: «كن بلاهدف وأنت تغيّر العالم
ذلك هو السر الأعظم لكل طوباويّة»
أو: «ولكنني أعلمك الاختلافِ الذي لا رجوع منه
وأضيف إلى قيثارتك وتراً يهتز
وأكشف لك عن سُكرك علامةً علامةً
وأعلمك المتعة التي لاتعرف الاثم»
أو: «المناضل لايرضع من ثدى أمه
ولامن جسم أبيه
وإنما يبتلعهما رمزياً» .

جـ ـ وتارةً يهشّم هذه «المقوليّة الفكرية» بنوع من العبث أو السخرية أو المفارقة غير المتوقعة، يختم بها المقطع المنطقي ختاماً غير منطقي، ذا صورةٍ شعرية:

مثل: «بالحرف تلجىء الفكر
بالخط تتحكم بالحركة الزائفة
وبالموسيقى تجرح كينونة الزمان»
أو: «كيف تقاوم تلف كيانك التاريخي
واجه العدو متحركاً زائغاً
ومنغّماً نفسك»
أو: «من يمتلك الضحك يدوّخ العدو» .

هذه هي بعض الأساليب التي استخدمها الشاعر في نصه الأدبي، غير أنها لم تستطع أن تخلّص النصّ من طبيعته الفكرية الطاغية. فظل نصاً «مقولاتيا» مباشراً.

على أن الدقة تقتضى أن نقرر أنه ليس في إمكان المرء التحدث عن خصائص فنية أو تشكيلية في نصٍّ

«شعريٌ» مترجم.

وهذه هي القضية الكبيرة التي يثيرها هذا النص وغيره من نصوص مترجمة (شعرية على الخصوص).

هل يمكن، من خلال نص شعري، مترجم، أن نتناول ظواهره الفنية واللغوية وتقنياته التشكيلية؟

وإذا كان ذلك أمراً صعباً ـ على الأقل ـ مع النصوص الشعرية المترجمة بعامة، فان المشكلة تزداد تعقيداً وحساسيةً فيما يتصل بالمسألة الشعرية العربية، أي فيما يتصل بشعر «عربي» مترجم إلى «العربية» لأنه مكتوب (أي مُبْدَع) بالفرنسية.

على أن السؤال الأكبر الذي تطرحه أمامنا هذه النصوص هو:

هل يمكن أن يكون هناك، في نص شعري باللغة الفرنسية، تطوير أو تحديث للشعر «العربي»؟

ان اللغة، وبخاصة لغة الشعر، لغة منحازة، غير محايدة، وغير مجانية، وليست مجرد وعاء نضع فيه فكراً متقدماً حداثياً ليكون عندنا شعر حداثي عربي، بصرف النظر عن اللغة التي نبنى بها هذا «التحديث»!

صحيح أنه بالامكان الامساك ـ على الرغم من الطابع المقولى للنص، وعلى الرغم من مشكلة الترجمة ـ بجملةٍ من «الصور الشعرية» الجميلة، من مثل:

«يرسم الفعلُ الكلام كما يحرق القوس سهم البللور»
كما تتميز بعض الصورة إلى ذرى رفيعة في بعض المواضع، مثل:

«قوس القزح في السماء
يقلد تيهى
ومن غمامةٍ إلى غمامة يحرق خطابى خطواتك
لتعذْ بربريتك بومضةِ تهديد»
«خُطَّ بالأظافر شهوتك الشفافه».
أو: «لاحدث سيغطى تيهى»

بل إن بعض المقاطع تكاد تشارف ما يشبه الشعر الصافي، مثل:

«من يأتى ليخترق شبكة عينى الزرقاء؟
من يأتى يتيماً وهائماً ليعشقنى في التبعثر؟
من يأتى لنهر سكرتى مثل شعرة من الماء؟
بجانب من العين أبصر نصف الكون»
أو: «حيثما تغيب العصافير أمنح نفسي للطيران
ورشّة الزبد تطلق شكلى المتغير

وموسيقى باردة تُسمع حيث ينزلق قاربي الصغير في الليل».

غير أن المشكلة الحقيقية في كل ذلك هي أننا لن نكون واثقين كل الثقة من إسناد هذه الصور الجميلة إسناداً شعريّاً عربياً:

فمن ناحية، لن نعرف هل ننسب العلاقة الصوتية في حروف «الشّين» - التي مرت بنا في صورةٍ سابقة - إلى النص الأصلي للشاعر (أي النص الفرنسي) أم ننسبه إلى براعة وقدرة المترجم (وهو شاعر) إلى العربية؟

ولعل نسبتها إلى خلق ومقدرة المترجم، أقرب إلى الصواب.

ومن ناحية ثانية، فإن تلك الاشكالية (اللغة) لن تتيح لك إدراك النص إلا إدراكاً فكرياً في الأساس أي أنها لن تتيح لك رؤية النصّ فنياً، إلا في أضيق الحدود.

ذلك أنه في المسافة بين لغة النص الأصلي والترجمة التي سنلتقى بها، ستكون قد سقطت - في هذه المسافة - سمات النص الموسيقية والصوتية واللغوية (أكاد أقول: والدلالية).

ومن ناحية ثالثة، سيصبح من الصعب الاقتناع بصحة ماذهب إليه كاظم جهاد (الشاعر المترجم) - في مقدمته - من أن «هناك تقشفاً بلاغيّاً مقصوداً تخوض فيه الفكرة والصورة حواراً لا يُحسم لصالح أيٍّ منهما»، ذلك أن الواضح، فيما بين يدينا من نص عربي، هو انحسام الحوار لصالح الفكرة غالباً. وربما الأمر ليس كذلك في النص الفرنسي، وحينئذٍ سيكون السؤال عن نسبته إلى البنية العضوية للشعر العربي أشدَّ إلحاحاً وضرورة.

لكل ذلك، فإن من العسير أن نتكلم عن تحديث للشعر العربي، بلغةٍ فرنسية أو انجليزية، إلا إذا كنا نرى أن ثمة مفهوماً عالمياً، ثابتاً ومطلقاً، للحداثة الشعرية، بصرف النظر عن لغة الابداع الحداثى ذاتها. ومثل هذا المفهوم - إن وُجد - يعبّر، في رأيي، عن تصورٍ مثالى غير صحيح.

إن الحداثه الحقة مشروطةٌ بسياقها التاريخي والاجتماعي والثقافي واللغوي والابداعي، وليس لها مثالٌ مطلقٌ - طائرٌ فوق الزمان والمكان - ينشده ويسعى إليه المبدعون.

وعلى أية حال، فهذه القضية قضيّة كبيرة ينبغي أن تناقش بتفصيل وإلمام أوسع وأعمق، فإن لها وجوهاً وزوايا ومضاعفاتٍ عديدة، وقصرُ مناقشتها على وجه واحدٍ من وجوهها يعد ابتساراً لها وإجحافاً بحق شعرائها الكاتبين بالفرنسية أنفسهم، وبينهم بلا شك شعراء وكتّاب كبار حقيقيون.

إن مناقشة هذا الانقسام - بوجوهه الابداعية والجمالية والفكرية والسياسية والاجتماعية - جديرة بكل جديّةٍ واهتمام مخلصينْ، حتى لا نجد أنفسنا (كما هو حادث حالياً) ولدينا حداثتان:

حداثة داخلية يرصدها النقاد العرب «العَرَبيّون»، ويسجلون عقدها المنظوم بدءاً من السياب مروراً بأدونيس ودرويش وقاسم حداد ومحمد بنيس وغيرهم.

حداثة خارجية يرصدها النقاد العرب «الغَرَبيّون» (والمتأثرون بحداثة الثقافة الفرنسية) تنتظم في عقدها صلاح ستيتيه وجورج حنين وجويس منصور وشربل داغر وفينوس خورى غاتا وعبد اللطيف اللعبى وغيرهم.

وتصبح كل حداثة منها منفصلةً ومنعزلةً عن الأخرى، كما هو واقع بالفعل!

أليست هذه مشكلة حقيقية: مشكلة سيوسيو/ ثقافية، وإبداعية، ونقدية؟

القاهرة

برهة ثانية تنفي الاولى

(هيجل عن الشكل)

محمود شريح

ترتبط نظرية هيجل في الفن وثيقاً بفلسفته في التاريخ ، فما عبّر عنه في أثره **علم الجمال** ، أو **فلسفة الفن الرفيع** ، يتصل عضوياً بآرائه في التاريخ . رأى هيجل ان حركة التاريخ تتفتّقُ عن تنامي الوعي وان الفن يساهم في تحرير الفرد، اذ ان للفن دوره في كسر الاغتراب .

الفن والدين والفلسفة تؤلِّفُ مجتمعة مضمون الروح المطلقة (العقل) الا ان هذه الحريات الثلاث تتطلّبُ سبرَ أغوارها والكشف عن مكنوناتها، وبالتالي اطلاقها من عقالها، بالمقارنة مع الحريات المُكتَسَبة عبر المعارف العلمية العادية والالتزامات السياسية، فهذه الحريات المكتَسَبة هي حريات مُقَيَّدَة، ومن هنا حاجتها الى الفن والدين والفلسفة لاكتمالها. يشير هيجل في بداية **علم الجمال** الى ان للفن دوراً تحريرياً فيما يتعلّق بمضمون الروح الموضوعية (السياسة والاقتصاد والمؤسسات) . تحتلُّ فكرة الفن مكاناً مركزياً في نظام هيجل الفلسفي ؛ فاذا كانت الحرية أرقى مراحل الروح في تدرّجها عبر التاريخ ، واذا كان الفن يساهم في تحقيق تلك الحرية ، فان فكرة الفن هي فكرة الفن مضافاً اليها تحقيقها، كما أن الزهرة هي البرعم مضافاً إليه تفتحه ، وكما ان فكرة الحق هي الفكرة مضافاً إليها برهات تدرّجها وتناميها على مرّ التاريخ . وعليه فإنّ القوالب التي تتمثّلها الفكرة في مسار تحقيقها هي برهاتٌ لا غنى عنها لفهم الفكرة نفسها، فهذه القوالب هي المرحلة الثانية للفكرة في حين أن الشكل هو المرحلة الأُولى للفكرة، أي حين تكون الفكرة لا زالت تصوّراً فحسب. هذا معناه أن الفكرة ووجودها العيني وجهان لوحدة عضوية صهرتْها جدليّةٌ متنامية، فلا فكاك. وهكذا فالصنيع الفني لهو وحدة مُبرمة بين المضمون والشكل. وإذا كان المضمون هو الفكرة، فإن تنظيم المادة الحسية لهذه الفكرة في تفَتّحها لهو الشكل .

يصرُّ هيجل على العلاقة الجدلية الناشئة عن اتحاد الشكل بالمضمون وانصهارهما، فيمسي الشكل مضموناً ويصبح المضمون شكلاً، ولا يجوز حينئذ الفصل بينهما إلا بالتجريد، فوظيفة الفن التوفيق بين الشكل والمضمون في وحدة متصالحة . هذه الوحدة المتصالحة رهنٌ بتعاقب ثلاث برهات ، اولها المضمون في بحثه عن تمثيل أهْلٍ لهَ، وثانيها أن يُعيِّنَ المضمونُ جوهرَه في خاصيّةٍ تُفرِدُهُ وموضوعٍ يحدِّدُهُ، وثالثها في وِحدة جدليّة لمضمون عينيّ وشكل حسيّ في كائن حيّ هو الصنيع الفني .

جدليةُ الصنيع الفني مبعثُها تصالح المضمون والشكل واتحادهما. فكرة الفنّ هنا متناسقة مع فلسفة

الروح، أو فيمينولوجيا الروح. فكرة الفن تتدرّج عبر مراحل تدرّج الروح في تطوافها وبحثها الدائب عن شكل يستوعبها مضموناً ومرحلةً، فما أن تخلعَ الروحُ محتوىً ما على مرحلة محدَّدة حتى ينوجدَ شكلٌ يرتبطُ ضمنياً بذلك المحتوى نفسه. وكما أن لكلِّ مرحلةٍ تاريخيةٍ محتوىً يعبِّرُ عنها فإنّ لها شكلاً يميّزُها، تماماً كما ان لكلّ برهةٍ من برهات تفتّحِ البرعم شكلاً خاصاً بها، فما كان كامِناً ومُسْتكِنا ينزعُ الى خلع مضمون جديد، وهذا المضمون عينه يتّخذُ شكلاً جديداً، فالشكل باعثهُ المضمون والمضمون باعثه الشكل:

يختفي البرعمُ مع تفتّحِ الزهرة، ويستطيعُ المرءُ القولَ إنّ الزهرة نفتْ البرعمَ، والصورة مماثلة حين تظهر الثمرة فتبدو الزهرة انها تمثيل زائف للشّتْلة. هذه الأشكال ليست متمايزة بعضها عن بعض فحسب، بل يحلّ بعضُها محلَّ بعضِها الآخر. لكنها، وفي آن، برهات من وحدة عضوية، برهات لا تتنازع، فكلّ برهة ضرورية كغيرها. هذه الضرورة المتبادلة تشكّلُ حياة الكلّ.

(من مقدمة هيجل الى فيمينولوجيا
الروح، ١٨٠٧)

يشيرُ هيجل هنا إلى موضوعين أساسين في بنائه الفلسفي، لكنهما موضوعان متداخلان، النفيُ والجدليّة. الزهرةُ نفت البرعمَ أو ألغته بمعنى أنّ الزهرةَ نمتْ من البرعمَ فحلّتْ محلَّه، ثم أنّ الزهرةَ ترتقي إلى ثمرة، بمعنى أنّ الثمرة نفت الزهرةَ وأقصَتْها. هذه الثمرة ليست نهاية المطاف، فشكلٌ جديد لا يلبث أن يحلّ محلَّها فيلغيها. البرعمُ إلى زهرة والزهرةُ إلى ثمرة عملية متّصلة المراحل وكلّ مرحلة مترابطة الأجزاء. هذه الأجزاء هي برهات سياق جدليّ. البرعم برهة أولى تنفيها برهةٌ ثانية هي الزهرة تنبثق من البرعم، وهذه تنفيها برهةٌ ثالثة هي الزهرة قائمة فلا برعم. هذه برهات جدلية بسيطة.

على نحو مماثل تتطوّرُ فكرة الجمال، فكما أن الشجرة كامنة في البذرة فان فكرة الجمال تتضمّن جوهر تشعّباتها وترابط برهات تناميها. هذه التشعّبات هي التحديدات أو القوالب التي تشرئبّ إليها فكرةُ الجمال في صراعها الداخلي الباحث عن أشكال تستوعب ذلك الصراع. وكما تنمو البذرة إلى برعم حيّ ويتفتّح البرعم عن زهرة نضرة وتتمطّى الزهرة عن ثمرة رَطِبَةٍ، كذلك الروح تتجسّدُ في مضمون يخلعُ شكلاً موائماً. هذه الروح هي النفس تبث مشاعرَها وأحاسيسَها وتنشر أفكارَها. مضمون القصيدة مشاعر وأحاسيس وأفكار تخاطبُ الروح، بينما شكل القصيدة هو تنظيم هذا المحتوى على الصفحة أمامنا، لكن هذا التنظيم تشكُّلٌ فنيّ لا ينفصِلُ عن فكرة القصيدة الأساسية. نحن نشهد صراعاً مستمرّاً بين المضمون والشكل بهدف المواءمة والتصالح. التشكُّلُ الجمالي في نزاع مستمرّ ليتفتّقَ عن تحديد روحي هو الشكل يلبسُ المضمونَ والمضمون يتحوّلُ إلى شكل، وهنا تكمنُ وظيفةُ الفنّ، في تمثيل فكرته عبر قالب حسيّ.

الصراع المستمرُّ بين محتوى فكرة الفنّ وشكلها الملائم هو الذي يحدّدُ تشعّبَ علم الجمال وبالتالي تصنيفه. تنشأ أصناف الفنّ لأن التشكُّلَ الفنيَّ ليس حكراً على مادة حسيّة (الرخام للنحت، اللون للرسم)، ذلك أن الروح في تطوافها بحثاً عن مضمون يجسِّدها وشكل يخلّدها تتسرَّبُ إلى كافة ضروب الواقع لتحدِّدَها، ومن هنا انطلاق هيجل إلى تقسيم علم الجمال:

١ . فكرة جمال الفن على أنها المِثال

هنا تلحّ الضرورة على الفكرة وتشكّلِها ليظهرا واقعاً عينياً لخلق النموذج المِثال بما يَتّفِقُ مع تصـوّرِ الفكـرة، ومن هنا قصور القوالب الفنية عند الصينيين والمصريين والهنود القدامى عن الوصول إلى المِثال وذلك لغياب المحتوى الفكري والمضمون الروحي.

٢ . تطوّرُ المُثال إلى أشكال خاصّة بجمال الفن

أشكال الفنّ هنا هي العلاقات المختلفة بين المعنى (المحْتوى) والقالب (الشكل)، وفي هذا المجال يؤخذ بثلاث علاقات بين الفكرة وتشكّلِها:

أ. في البدء تكون الفكرة مجرّدة بمعنى أنها لم تجد بعد الشكل حتى في نفسها فتتنازع للوقوع عليه. هذا هو الشكل الرمزيّ للفنّ، ذلك أنه يخلع معنىً مطلقاً على صنيع لايستحق ذلك (الأهرام مثلا).

ب. في الشكل الثاني للفن مواءمة الفكرة لشكل نابع عنها. هذا هو الشكل الكلاسيّ للفنّ حيث يتوحّدُ المضمون الروحي بالشكل الحسيّ (الفن الكلاسيّ اليوناني)، لكن التوحّدَ هذا مقيَّدٌ ذلك أن موضوعَ الروح لا زال عينيّاً.

ج. في الشكل الثالث للفنّ تنتفي وحدة الفنّ الكلاسيّ مع بروز المحتوى الروحي فيه، وهنا يستقلّ الفنّ برومانسيةّ تسمو فيه.

لكن هذه الأشكال الثلاثة لفكرةِ الفنّ على أنها مِثال هي أشكال عامة، فهي لا زالت رهناً بتجسّدِها في موادّ حسيّة.

٣ . نظام الفنون المستقلة

هنا تستقلّ الفنون عن بعضها وتتمايز فتنشأ الفنون الخاصّة، بمعنى أن شكلها الخارجي هو القالب الذي يَفْردُها عن غيرها، فكلّ شكل منها يجد مادة حسيّةً تواكبه على نقل محتواه. أوّلُ هذه الفنون الخاصة الفن المعماريَ، فمادته تنتظم في بنيان شامخ لكن تنقصه الروح الحسية، إذ لا حياة منفوخة في هذا البنيان. في النحت فقط اشارة إلى تلك الروح، لكنها لا زالت روحاً تقتضي مادة حسّية تستوعب الذاتَ في رغبتها وعاطفتها وارادتها. مادة هذه الذات يوفّرها اللون وصوت الموسيقى وصوت الحدْس. يرتقي الشكل والمضمون إلى المِثاليّة فتظهر الأشكال الرومانسيّة للفن. أولها الرسم حيث تتشكّلُ المادّة الحِسية من فسحة المكان المتناهية. الشكل الثاني الذي يتحقّقُ فيه الفنّ الرومانسيّ هو الموسيقى، حيث تتشكّلُ المادة الحسيّة من فسحة المكان المتلازمة بالوقت. أما في الشعر الشكل الرومانسي الثالث فإن المادة الحسيّة تسقط بلا حساب، بمعنى أن الشعر يمثّلُ للعقل أفكاراً عبر العنصر الحسيّ الذي نهضَ عليه الرسم والموسيقى. الشعر يُبقى على الصوت لكن الصوت هنا دلالةٌ على فكرة. يُمْسِكُ الشعرُ بزمام الأمور حين تعجز الموسيقى عن جعل جوهر الروح عينياً، فالشعر يوحّدُ بين المكان اللامتناهي للأفكار وزمن الصوت. كلمات الشعر أقوى من رنمات الموسيقى في التعبير عن خلجات الروح. وإذا كان المرمر والبرونز واللون والرنَمات هي الموادّ الحسيّة التي ينشأ عنها الفنُّ المعماريُّ والنحتُ والرسمُ والموسيقى، فإن المخيِّلةَ والحدسَ الداخليين هما موضوع الشعر الخارجي، فقوالب الروح توفِّرُ المادة لالباسها شكلاً. ولأن المخيِّلة الشعرية تحافظ على توازن عادل بين الفكر والادراك الحسّي، فالشعر ينزعُ إلى

قولَبة الفكرة في صنوف لا متناهية من التعبير. الشعر هو الفنّ الكلّي، فمادته أساس كلّ أشكال الفنون.

- فكـرةُ الفنّ في تطوافهـا الطويل مصاحبة الروح حقّقت أخيراً التصالح الموائم بين المضمون الروحي والوجود العيني. اتّجهت حركةُ فكرةِ الفنّ من الموضوع إلى الذات عبر عملية جدليّة تفتّقَتْ عن برهات فكرة الجمال من رمزية إلى كلاسّيكية فرومانسيّة، فأفسحت المجالَ أمام ظهور الفنون التي تبدي الروحَ في سعيها وبالتالي تحقّقها في انصهار المضمون والشكل.

فيينا

غابة مفعمة بالغزلان

(راهن الشعر الامريكي)

ترجمة : صلاح فائق

من الموسوعات الشعرية الأمريكية، التي قرأتها في الاشهر الأخيرة، موسوعة الشاعر ديفيد راي Contem Potary American Poets From A to Z.200 - وموسوعة أخرى عنوانها: Ageography of Poets - من تحرير الشاعر ادوارد فيلد. من الأولى اخترت ترجمة هذه القصائد، ومن الثانية بعض معلومات هذه المقدمة. موسوعة راي (وله خمس مجموعات شعرية مطبوعة، وهو رئيس تحرير مجلة New Letters - وتصدر في مدينة كينساس، ميوزوري) هي مختارات لـ ٢٠٠ شاعر كانت مجلته قد نشرت قصائدهم في الستينات والسبعينات. وهذه المختارات تصبو إلى تقديم المشهد الشعري الأمريكي في السنوات الأخيرة. الاختيار اذن يعبر عن تذوق شخصي، مع التأكيد على الهدف الأساسي وهو تقديم صورة ملائمة عن حال الشعر والشعراء، ومستوى تقدمها في الفقرات الأخيرة. وقد عمل راي على ان يكون اختياره شاملاً، اي من كافة مناطق أمريكا.

هناك مختارات شعرية أخرى. بالاحرى موسوعات، عن الشعر الأمريكي المعاصر، غير ان هاتين الموسوعتين نجحتا، من الناحية الموضوعية. في تغطية معظم الاسماء الشعرية المعاصرة في أمريكا حتى بداية الثمانينات. الموسوعات الشعرية الأخرى، تقف طويلاً عند الاسماء المعروفة والشهيرة. والاسماء المعروفة والشهيرة، في كل بلد، تعاني منها الموسوعات في شكل عام، إذ تبدأ من بداية القرن، إذا لم تكن من بداية القرن الماضي أيضاً، وتنتهي عند حدود الستينات. ولتفادي هذه المشكلة. في الموسوعات، يضطر المتتبع إما إلا جمع دواوين الشعراء الجدد، أو إقتناء المجلات التي تنشر قصائدهم، لكن هذا الحل مستحيل. إذ يبلغ عدد الشعراء الاميركيين، حالياً، أكثر من خمسة آلاف شاعر وشاعرة. كما ان هناك ثلاثة آلاف مجلة ادبية وشعرية تصدر، فصلياً وشهرياً، في أمريكا. لهذا يضطر المتتبع، مرة أخرى، ان يعود ويأخذ هذه الموسوعة أو تلك بين يديه. .

يعيد الشاعر ادوارد فيلد النهضة الشعرية الأميركية الحديثة، منذ بداية الخمسينات، إلى جولة قراءات شعرية قدمها الشاعر البريطاني ديلن توماس. ونقلت تلك القراءات عبر الاذاعات وقنوات التلفزيون. كانت حدثاً، بل منعطفاً في مساء تقريب الشعر الأميركي الجديد إلى القراء. وفي اطلاق وتشجيع مبادرات ومغامرات الشعراء الجدد.

الشعراء آنذاك، وهم قلة، كانوا مجتمعاً مغلقاً - قبيلة محاطة بالألغاز والاسرار ومتطلبات الحماية. وكان على

الشـاعـر، لكي يكـون مقبولاً، وبالتالي، مؤثراً، ان يُتبنى من قبل المجلات الأدبية الشهيرة آنذاك، ومنها Partisan Review , Poetry Chicago Kenyon Review وبينـما كان بعض الشعـراء، خصـوصـاً في بريطانيا، ومنهم إليوت واودن، يعودون إلى الاجواء الدينية، الرموز والشخصيات التاريخية، الحماس القومي، كانت مجموعة New Critics في أمريكا، ومن أبرزهم الشاعر كراو رانسون في Kenyon College و Winters Yuor في جامعة ستانفورد، منشغلة بوضع أسس ومقاييس لنجاح القصيدة، ومنها سؤال الشاعر عن عدد المرات التي أعاد فيها كتابة قصيدته.

لقد عانىٰ الشعر المكتوب بالانكليزيه (في بريطانيا، كندا، اميركا، او ستراليا، نيوزيلندا، القارة الهندية . . .) بعد الحرب وفي اواسط الخمسينات من هيمنة الاسماء الكبيرة (إليوت، اودن، وليام بيتلر، ييش، والا ستيفنس، الاسبـانية ماريانا مور، هارت غرين، كيمنغز، روبرت فروست، عزرا باوند) وكان على الشعر الجديد ان ينتظر «عواء» غينزبرغ في سان فرنسيسكو حتى يبدأ انطلاقته الهادرة. ثم اضاف جاك كيرواك صرخته الكبرى (on the Road) ليبدأ جيل «البتنكس» باسماع صوته المتميز. واضعاً موضع التساؤل، ثم الرفض، كل قيم الجيل الشعري السابق، مؤكداً على اتجاهه المختلف: الشاعر يكتب مباشرة حول تجربته الشخصية، كتابة القصيدة أو حتى تصحيحها، القراءة الجماعية لفريق من الشعراء في المقاهي، المكتبات، المدارس، وغيرها من الاماكن العامة، والقراءة بمرافقة الموسيقى، خصوصاً موسيقى الجاز. القصيدة هي التي تخلق اوزانها وبحورها، أو لا تخلق، انها حرة في اختيار شكلها، ولم يعد هناك مقياس خارجي، تحت أي اسم كان، لقولبة حرية الصوت الشعري. المقطع اساس القصيدة، وهو ينبع من نفس الشاعر، من تنفسه، وليس من أي بحر من البحور الشعرية. والصورة اساس المقطع، الصورة اليومية، المادية، التي لا تلتقطها إلا عين الشاعر، والصورة ايضاً هي نتاج علاقة المخيلة بالذاكرة، ومن هنا يضمحل اي «تابو» خارجي، وداخلي مهما كانت قوته الواقعية أو الثقافية.

وهكـذا تحولت سان فرنسيسكو الى مركز لهذه الانطلاقة الشعرية الجديدة في امريكا، دون أن تفقد نيويورك أهميتهـا كمـدينة للارستقراطية الشعرية الشابة، ومن ممثليها! فرانك أُوهارا. جون آشبي، كينث كوتش، وهم في معظمهم من خريجي جامعة هارفارد، وحاولت هذه الارستقراطية الشابة تحويل نيويورك الى مزكز ثقافي عالمي جديد كما كانت باريس قبلاً بالنسبة للجيل الشعري السابق.

صحيح ان شعراء سان فرنسيسكو (غينزبيرغ، كورسو، فيرلنغيني، كيرواك) هم في الاصل من نيويورك إلا أنهم وجدوا في سان فرنسيسكو مدينة تقدم أفضل التسهيلات للشعراء، إذ ان الشاعر الشاب كان يستطيع الحصـول على عمل، اي عمل، لتدبير اموره اليومية، ثم ان المؤسسات الثقافية الرسمية في الولاية ابدت استعدادها وقدمت مساعدات مالية كبيرة للشعراء الجدد، أو في مجال نشر مجموعاتهم، ربما لتحويل الانظار عن نيويورك، إضـافـة الى ان الشعـراء كان في مقدورهم الحصول على قروض مالية، بفوائد ضئيلة، من المصارف لاستثمار مواهبهم في الكتابة.

وفي حين عملت مجموعة نيويورك على تحويل النشاط الشعري الى حدث ثقافي كبير تشترك فيه الفرق الموسيقية، المجلات، المعارض، نجحت مجموعة سان فرنسيسكو عبر القراءات الشعرية في الاماكن العامة، الغناء والموسيقى، والانتقال من مكان الى آخر، من مدينة الى اخرى، من بلدة الى قرية، من جعل الشعر من متطلبات الحياة اليومية لجمهور يندفع، بالآلاف، الى تلك الاماكن لسماع هذا الشاعر أو ذاك، مشاركاً في القراءات الشعرية المفتوحة للجميع، مشاركة فعالة في شكل أو آخر.

في شمال مقاطعة كارولاينا ظهرت مجموعة شعراء اطلقت على نفسها اسم Block nountain ، من شعرائها: تشارلس اولسون، دينس ليفرتوف، روبرت كريلي، روبرت دنكان، كما بالبروز شعر الاقليات في اميركا، خصوصاً «الشعر الاسود للوري جونس، دن لي، سونيا سانشيز، كارولين روجرز.

هذه الانطلاقة الشعرية من قبل مجموعات شعرية، هنا وهناك، رافقتها حركة كثيفة لترجمة شعر اميركا اللاتينية وآسيا، شعر الهنود الحمر والشعر الافريقي. لكن تأثير هذه الانطلاقة لم يفعل فعله الملموس إلا بارتباطه بحركات المعارضة والمقاومة الجماهيرية في بداية الستينات، ومنها حركة الدعوة للحقوق المدنية، النشاط ضد تورط امريكا في فيتنام، وبنشاط الملايين من الشباب الامريكي الاميركيين الباحثين عن بدائل ثقافية ودينية، وعبر اللجوء ايضاً الى المخدرات ودعوات التحرر الجنسي وغيرها.

أمام هذا النشاط الثقافي الجماهيري الكبير، والذي كان اساسه الشعراء، اضطرت ادارة الرئيس كيندي الى اصدار قانون بمساعدة المجلات ودور النشر الصغيرة، توظيف الشعراء في المدارس ومنح التفرغ للكتابة الشعرية الى عدد كبير من الشعراء، وكانت هذه البداية اشارة الى الجامعات لتلعب دورها، فاصدرت المجلات الشعرية، خصصت برامج دراسية لدراسة الشعر ومنح الشهادات الجامعية في موضوع الشعر. كما ازدهرت Poetry Work Shops ـ مشاغل الشعر، فصار لكل شاعر معروف ومشهور، ضمن الشعراء الجدد، مشغلة وطلبته،

لا يعني هذا السرد للجماعات الشعرية ان الشعراء الاميركيين كانوا قد انضوا جميعاً ضمن هذه المجموعة أو تلك، إذ بقي الآلاف منهم يكتبون وينشرون بشكل مستقل، غير ان هذه النهضة الشعرية والتسهيلات التي كانت من نتائجها قدمت عوناً ودعماً الى الكثير منهم.

مع اواسط السبعينات خفت الحماس الجماهيري للشعر الجديد، ربما بسبب المشاكل الكبرى التي كانت تعانيها اميركا آنذاك، منها الموضع في فيتنام وهزيمتها في الحرب، منها الازمة الاقتصادية، البطالة، الخيبة من الحركات الماركسية في اميركا اللاتينية، ومن المراكز العالمية لتلك الحركات، وايضاً بسبب الاستقرار الضروري لهذا الشعر، لفترة، كي يستعيد انفاسه، عبر استقراء انجازاته، والتقدم الى مرحلة اخرى.

وكان من نتائج هذا الاستقرار المؤقت ظهور مدارس واتجاهات شعرية جديدة، بعضها مازال في طور التكوّن والتشكل ومنها مدرسة مابعد البتنكس ومدرسة نيويورك الجيل الثاني، لكن، ربما، من المهم ان نذكر هنا بان من أهم نتائج فترة ربع القرن الماضي في حركة الشعر الاميركي الجديد هو تشكل نوع من «اللامركزية الشعرية» في اميركا، اي زوال أو في الاقل عدم استمرار التأثير السابق لمراكز شعرية معينة.

كما ذكرت في البداية فان موسوعة ديفيدراي، التي اخترت منها ترجمة هذه المجموعة القليلة من القصائد، تنجح في تقديم صورة عن الشعر الاميركي الراهن، لكنماينقصها هو تقديم معلومات ملائمة عن الشعراء. هذا النقص تفاداه الشاعر ادوارد فيلد في موسوعته (جغرافية الشعراء) إلا ان معظم شعراء موسوعة راي هم من الشعراء الجدد في السبعينات. وربما يتاح لنا المجال، المزاج والوقت، لاختيار ترجمة مجموعة من قصائد شعراء موسوعة فيلد في وقت آخر، ورغم ان الشاعر وليام كارلوس وليامز لا ينتمي، ومع تميزه الشعري، الى شعراء الجدد في الخمسينات، إلا ان راي وجد أن يضع في افتتاحية موسوعته قصيدة من قصائده. رأى راي اهميتها في كتابه القيم

لماذا أحفر قصائدي على الخشب

● وانغ هيورينغ

قراءة الشعر، بالنسبة إليّ، هي مثل مشية عزلاء في دروب غير معهوده، هناك صخور تغطيها طحالب، لتنزلق عليها، وبرك طينية لتخطو فيها، لكن هذه الارتجاجات المفاجئة للجسد وللأحاسيس، حين يلمسان الطين، هي عناصر المتعة التامة.

اذا وجد بعض القراء هذه القصائد، محفورة في الخشب، صعبة القراءة، فهذا لأنني اريد ان أملأ صفحاتي بالصور مع صخور شعرية وبُرك، حيث عليك ان تبطء وتقرأها بحذر، وليس هناك أية رغبة، بالنسبة إليّ، لتحقيق انجاز طباعي يمكن أن يلقى القبول والرضى.

حين تكون القبيلة قد ذهبت

● داف بيغر

أجلس في حلقة الاحجار
وأديمُ النار.
قربي كلبٌ يقضقضُ عظمةً
الغابة مليئة بالغزلان
النقر الذي أسمعه
هو من ابهامي.
انقر على قوسي حين اسمع شيئاً يتحرك
لسنا آمنين على هذا الكوكب
انه الشتاء. دخان النار، وهو يتصاعد
يصير اكثر سواداً
في ليلة مثل هذه
طعن فان غوغ مثانته
ومات

عادة، الانثى هي التي تقود

● كوم هينين

للخريف أم،
انها، اليوم
مصابة بالبرد
ومبللة،

المرأة تستطيع اجتذاب الحرارة
من أية قطعة أثاث
او غيمة

ليس في مقدور الرجل
الحصول على الدفء
انه يحاول صيد بطة برية ببندقية
بينما هي تقود سربها بعيداً عن الثلج

بندقيته تقتلعه من مكانه
وتجره نحو الفضاء.

أبنية

● نيالا كيسوفي

في أقبية الكنائس القديمة
تغمغم الأفواه الخائفة
قصصاً مرعبة من الانجيل
وفي معارض المخازن
هناك عظامٌ للبيع .. انها تتألق

ببياضها وقت الغروب
تحت أضواء موجهة نحو السماء الباردة .
على الرصيف ارى نفسي عابراً
تحت انظار الأبنية
أعرف ان الأطفال
في غرف نوم هذه المدينة
يتمرنون على الحب، وكأنه لعبة لقضاء الوقت
انني ارتعش في وحدتي .

نوع من الغناء

● وليام كارلوس وليافر

دع الثعبان ينتظر، مؤرقاً
تحت عشبه البري
ولتكن الكتابة من كلماتٍ
بطيئة وسريعة
حادةً في ضربتها
هادئة في انتظارها
لتوفق، عبر المجاز
بين الناس والاحجار
اخلقْ (ليس بالافكار
بل بالأشياء) إبدعْ!
زهرة «كسارة الحصىٰ»
هي زهرتي التي، حيث تنمو وتتفتح،
تفلق الصخر،

تلتقي والدك بعد تسع سنوات .
هذا ، في الاقل ، ما يقولون عنه ،
وهكذا تتطلع الى شيء ما
في العينين أو في الفم
تتكلم هادئاً لتجعلهِ يطمئن
الآخرون يفكرون في أهمية هذه الزيارة
لكنهم لا يعرفون شيئاً عن الحلم .
ولا عن الشخص الذي يحلم .
انه يحتضنك ، وهذا يبدو مهماً
فتبادله أنت أيضاً الاحتضان
عارفاً بوجود شيء معهود
في كل هذا ،
انت ، الصبي ، محتضناً والدك
تراقب صبياً يحتضن والده .
وتفكر بأنك ، في مكان ما ،
قبل تسع سنوات
لأنك قمت بهذا
فان احتضانك الآن له
لا يجعله اكثر حقيقية
مع ذلك ، صعب ان تترك كل هذا في النهاية
وحتى حين يأتي الحارس
والمقاعد تسحب الى الوراء ،
فانك لا تستيقظ ،

في اليوم الذي التهم فيه الحصان
اكل اللحم أحد اعضاء فرقة الخنافس

مطرٌ باردٌ، ريح مستمرة، آذار يدركنا بواحد من اسلوبيه. الغرفة، حيث أجلسُ، ليست مدفأة جيداً. أنني أرتدي كنزات وألفُّ جسدي ببطانيات. انظر عبر النافذة. الحصان ـ آكل اللحم، ينهي أكل ما بقى من جثة كلب كان قد سحبها في الليلة الماضية. انه يتطلع إليّ ويصهل، أسنانه ملطخة بدم الضحية، بعد الظهيرة، سنذهب الى البلدة لشراء صحيفة المساء. ستكون هناك ايماءات ترحيب بنا، كأس كبيرة من الشراب لي في الحانة، وذراع احدى الضحايا، في حادث مفاجىء، لحصاني، انه يعرف هذا، ويبدو سعيداً بهذه المعرفة. انا مشغول، الآن، بكتابة رسالة الى محرري صحيفة نشترك فيها. انها صحيفة تطبع في مدينة بعيدة عنا مسافة عشرين ميلًا، في الرسالة أوضحُ الحاجة الملحة لقيام حرب عالمية ثالثة، وذلك من أجل تنقيه الهواء ولازالة الصداء عن دماء الجميع، مصلح البيانو، في هذه الاثناء، يتألق معلناً انتهاءه من دوزنة البيانو، آلة ممتازة، عمرها اكثر من سبعين سنة وكادت، لمرات عدة. ان تفقد صراعها مع الفئران، انه يعزف مقطوعة ان الحب كان لعبة سهلة، لكنه يؤمن بالأمس. انه يريد ٧٧ دولاراً و ٥٥ سنتاً ثمناً لنجاحه في جعل البيانو قادراً على عزف تلك المقطوعة. أجلس امام البيانو واحاول، لكن البيانو ليس قادراً على التوهج أو عزف اية مقطوعة سهلة.

بغضب انظر الى المصلح، انه يحاول ان يوضح لي الأمر، لكني لا أهتم. اقوده الى باحة البيت، حينئذ، صاعداً السلم، اعود لأتمم رسالتي الى المحررين. «حرب عالمية اخرى» اكتب «لتنظيف الهواء وتنقية الدم»، عندئذ اضحكُ. حرب اخرى وعدد آخر من مصلحي البيانو لحصاني.

مليكون ● **ديفيد كيرديان**

سجادتك لديَّ يا أبتاه.
أجلسُ عليها الآن، ليس كما فعلت

لكن على كرسي، أمام طاولة
واكتب
هذا كل مابقي لنا من أضنة، منا
ومن كل نتارك في هذه الحياة
ومن موتك

في رأسي. كرأس الهائم على وجهه
أحمل كل أشياء حياتي.
وفي بعض الليالي البعيدة
انتزعها، واحداً بعد الآخر
أعدها
ثم أبسطها فوق سجادتك،

---

* أضنة: مدينة تركية

انتحارات الاغنياء

● فيكتور كونتوسكى

في الخريف
الاغنياء في كل انحاء العالم
يعانون من عبء أجسادهم
أنهم يطوون صحف المال والاعمال
ويتطلعون، حالمين
نحو الآفاق
المسدسات تجد طريقها الى أيديهم
الحُقن تَترك معالمها على اذرعهم المزدانة بالاسوارات
والامواج تغسل بدلاتهم الانيقة

أينما تذهب في الخريف

تسمع بقبقة بعد بقبقة
لأجساد الاغنياء
وهي تتساقط تتساقط .

نافخ البوق

● بول غورمن

لقد أعطيت بوقاً للنفير وتمّ تكليفي أن أنتظر وأنفخه حين يأتي المسيح الى بلدتنا . هل تمّ تعيني أم أنني عيّنت نفسي لهذه المهمة؟ في كل حال فان لي بوقاً أحمله بيدي .

ومن الطبيعي انني، بين حين وآخر، لن أستطيع مقاومة رغبتي في ان أجرّب البوق. وهذا يجعل قلة من الناس (وهم أنفسهم دائماً) يصيغون أسماعهم ويأتون راكضين، لكن الآخرين لا يهتمون لصوت كهذا، صوت البوق. انهم يفكرون، بلا شك، بأن المسيح حين يأتي حقاً، فان صوت البوق سيكون مفعماً بالبهجة، وسيثير استجابة فورية .

انني في الحقيقة، بنفخي البوق أحاول استحماق واثارة الشخص الساكن في الطابق الثاني، انني اكذب حول تلك المناسبات، التي أنفخ فيها بوقي، وقد أشرت إليها، مؤكدة انني أنفخ وأنفخ لأفجر دماغي، وسوف يسنون قانوناً لابعادي عن الشوارع .

هل أخون مهمتي حين أنفخ بوقي ضد الشخص الساكن في الطابق الثاني؟ ولكن، لماذا لا ينبغي على الميخ ان يخرج من تلك النافذة؟ اذا لم أوقظه انا، فمن سيفعل؟ أسئلة، أسئلة. انا الذي مهمته طمأنة القلوب، لا أفعل شيئاً سوى نفخ أصوات متضاربة. انني على يقين بأن المسيح لا يأتي بسبب قيامي بهذه القرقعة اللعينة .

مع ذلك المسيح سيأتي في كل الاحوال (لا أستطيع ايضاً منع هذا)، حينئذ هل ينبغي عليَّ أن أنفخ ما يطمئن القلوب ـ هللويا؟

شظية زرقاء تحت القميص

باول سيلان

باول سيلان، هو المغني وحيداً هناك. أحزن حادي صحراءٍ (صحراء البشر) عَرفْتَهُ. لكنه الاكثر حيوية بين المغنين الحزانى. هو الميت الذى يتنفس، صوت الانسان من القبر، الناجي الوحيد من ركاب سفينة المشاعر الجميلة.
لكنه شاعر دونها اسهاب. كل شيء قُطّر تقطيراً، لا نواح ولا لطم خدود.

باول سيلان (Paul Celan) ولد في بُكوفينا (Bukowina) رومانيا، عام ١٩٢٠ وتُوفي عام ١٩٧٠ في باريس. شاعر ومترجم من عدّة لغات اوربية (الروسية، الانكليزية، الرومانية، الفرنسية، الايطالية والبرتغالية وغيرها)
يعتبر بعض النقاد أهم شاعر في اللغة الالمانية في مراحلة ما بعد الحرب الثانية.
هذه القصائد المختارة، من مجموعة «خشخاش وذاكرة» التي صدرت عام ١٩٥٢،

عدّي اللوز

عدّي اللوز،
عدّي، ما كان مُرّا وأبقاكِ صاحيةً،
عديني معه:

بحثتُ عن عينكِ، عندما فتحتيها ولم يلحظك احدٌ،
أوتري ذلكَ الخيط الخفي،

عليه الندىَ، الذي إعتقدتيه،
ينزلق الى الاباريق،
التي تحمي حكمةً، ماوجدتْ قلباً لأحدٍ.

هناكَ دخلت أولا في الأسم تماماً، الذي إسمكِ كان،
خطوتِ خطوةً واثقة إليكِ،
لوّحتِ المطارقُ حُرّةً في ناقوس صمتكِ،
إندفعتِ الأسرارُ اليكِ،
أحاطكِ الميتُ بيده ايضا،
ومضيتم ثلاثتكم خلال المساء.

إجعليني مرّا.
عُدّيني من اللوز.

إذن هكذا

إذن هكذا أصبحتِ
كما ماعرفتكِ أبداً:
قلبكُ ينبضُ كلّ الاماكنِ
في بلادِ الينابيع،

حيث لافمٌ يشربُ ولا
شكلٌ يخفي الظلالَ،
حيث ماءٌ ينبعُ ضوءاً
وضوءٌ كما الماء يزيدُ.

ترتفعين في كُلّ الآبار،
تسبحين في كل ضوء.
كَشفْتِ لُعبةً،
تريدُ أنَ تكونَ منسيةً.

هـي

تسرّحُ شعرَها كما يُسرّحُ المرءُ شَعْرَ الموتى:
تحملُ الشظيةَ الزرقاء تحت القميص.

تحمل الشظيةَ عالماً على حبلٍ .
تعرفُ الكلماتِ، لكنها تبتسمُ فقط .

تمزجُ بسمتها في الكأس نبيذاً :
لابد أن تشربه ، لكي تكونَ في العالم .

أنتَ الصورةُ، التي تُريها الشظية ،
حين تنحني متأملةً الحياة .

متأخر وعميق

لاذعةً كخطبةٍ ذهبيةٍ تبدأ هذه الليلة .
نحن نأكلَ تفاحَ البُكم .
نقومُ بالعمل، الذي يتركه المرء بطيبة لنجمه؛
نقف في خريف زيزفوناتنا كأحمرِ رايات مُتأملٍ ،
كضيوف متلهفين من الجنوب .
نُقسمُ بالمسيح الجديد، أن نعقدَ الغبارَ للغبار،
الطيورَ للحذاءِ الجائل،
لقلبنا سُلّماً في الماء .
نقسم للعالم اقسام الرمل المقُدسة ،
نقسمها بطيبة ،
نقسمها عاليا من سطوح النوم بلا احلام
ونلوّح بشعر الزمن الابيض . . .
يصيحون : تجدفون!

ندري بهِ من زمن.
ندري به من زمن، لكن ماذا يغيّر؟
تطحنون بطواحين الموت طحينَ البشارة الأبيض،
تضعونه امام إخواتنا وأخواتنا

نُلوّح بشعْر الزمن الابيض.
تُنذروننا: تجدفون!
ندري به جيدا،
تأتي الخطيئة علينا
تأتي كلّ اشاراتِ الخطيئة المَنذرة علينا،
ياتي البحرُ المغرغَرُ،
هَبّةُ هواء الرجوع الشديدة،
اليومُ منتصف الليل،
يأتي الذي، لم يكن ولا مرّة!

يأتي انسان من القبر.

صمت!

صمتٌ! ادفعُ الشوكةَ في قلبكَ،
لأنَ الوردةَ، الوردةُ
تقفُ مع الظلال في المرآة، تُزهِرُ!
أزهرتْ، عندما مزجنا النعم واللا،
عندما رشفناهما،
لان كأساً، سقط من على الطاولة، رنَّ:
أعْلنَتْ ليلةٌ، أطولُ إظلامٍ منّا.

شربنا بأفواه شرهةٍ:
طعمهُ كالمرارةِ،
لكنه ارغىٰ كالنبيذ ـ
تابعتُ شعاعَ عينيكِ،
والالسنُ تأتأتْ لنا حلاوةَ . . .

«هكذا تأتأت ، هكذا هي دائما .»

صمتٌ! الشوكُ يدفُعكَ أعمق في القلب!
يقفُ في الباقة مع الوردة .

لَمعانُ الليل

في السطوع إشتعلَ شَعْرُ أحبابي المسائيين :
لهُم أرسلتُ اَلتابوتَ من أخفِّ خشبٍ .
يَتموجُ كسريرِ أحلامنا في روما ؛
يرتدي باروكةً مثلي ويتكلّمُ مبحوحا :
يتكلّمُ مثلي ، حينما أمنحُ القلوب دخولاً .
يعرفُ اغنيةً فرنسيةٍ عن الحب ، غنيتها في الخريف ،
عندما كنت مسافراً في بلاد متأخرةٍ ورسائلَ كتبتُ الى الصباح .

زورقٌ جميل هو التابوت ، مفصل في غابة المشاعر .
انا ايضا سافرتُ دماً متدفقاً معه ، حينما كنتُ أكثرُ شباباً من عينكِ .
والآن ، انت شابةٌ كطيرٍ ميت في ثلج آذار ،
والان يأتي اليكِ ويُغنّي اغنيته الفرنسية .
أنتمُ خفيفونَ : تنامونَ ربيعي حتى النهاية .
انا أخفُّ :
أُغنّي امام الغرباء .

● ترجمها عن الالمانية: خالد المعالي

(Spattand) كلمة من عنديات سيلان ، وربما تكون قد أشتقت من (Abendland) «الغرب» وهي تتكون من (Abend) «مساء» و (Land) «بلاد» وكذلك يقابلها (Morgenland) «الشرق» ، وهي تتكون من (Morgen) «صباح» و (Land) «بلاد» أما كلمة سيلان ، فهي تتكون من (Spot) «متأخر» و (Land) ، ولهذا قمنا بترجمتها حرفياً لعدم توصلنا الى مقابل لها في العربية .
«المترجم»

هذا البيت ، ثنائي المعنىٰ عند سيلان تتكرّر دائما . إذا مثلاً ، يُمكنُ ترجمة هذا البيت كالتالي : «صمتاً! أدفع الشوكة في قلبك» . وعلىٰ هذا الأساس يجب مراعاة المخاطب في القصيدة ، بناءاً علىٰ ترجمة البيت الأول . وبما إننا لم نصل الى حلّ نهائي ، فقد فضلنا الأشارة الى هذه الأمكانية ، التي يمكن إعتبارها أيضا صحيحة .